GERMAIN BAZIN
de l'Institut

GÉRICAULT

WILDENSTEIN INSTITUTE
LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

GERMAIN
BAZIN

THÉODORE GÉRICAULT

TOME V

BIBLIOTHÈQUE
DES ARTS

Géricault
Paysage aux haleurs de bateau
Huile sur toile
h. 2,510; l. 2,183
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek, Munich (Inv. Nr. 14561)

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

THÉODORE GÉRICAULT

GERMAIN BAZIN
de l'Institut

THÉODORE GÉRICAULT

ÉTUDE CRITIQUE, DOCUMENTS ET CATALOGUE RAISONNÉ

TOME V

LE RETOUR À PARIS:
SYNTHÈSE D'EXPÉRIENCES PLASTIQUES

WILDENSTEIN INSTITUTE, PARIS

Ont collaboré à ce volume:

Elisabeth Raffy
Agnès Reboul

© Wildenstein Institute, Paris 1992
Tous droits de reproduction, sous n'importe quelle forme,
strictement réservés.

La Bibliothèque des Arts, Paris, ISBN 2-85047-167-4

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ABRÉVIATIONS GÉNÉRALES

* = dimensions prises par l'auteur
A.A.F. = Archives de l'Art Français
ARCH. = Archives
ARCH. NAT. = Archives Nationales
B. = Bois
b.d. = en bas à droite
b.g. = en bas à gauche
B.N. / BIBL. NAT. = Bibliothèque Nationale, Paris
B.S.H.A.F. = Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français
Bull. = Bulletin
Burl. Mag. = Burlington Magazine
Cat. 000 = Renvoi au numéro du catalogue
Coul. = reproduction couleur
C.N.R.S. = Centre National de la Recherche Scientifique
Doc. 000 = Renvoi au document de la partie *Documents et témoignages*
E.B.N. = Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris
G.B.A. = Gazette des Beaux-Arts
h = hauteur
h.d. = en haut à droite
h.g. = en haut à gauche
I.R.A.F. = Inventaire Général des Richesses d'Art de la France
MIN. CENT. = Minutier Central
N.A.A.F. = Nouvelles Archives de l'Art Français
repr. = reproduit
S.B.A.D. = Société des Beaux-Arts des Départements
S.d. = Sans date
S.p. = Sans pagination
T. = Toile
T.G. = Théodore Géricault
trad. = traduction

ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

D. Aimé-Azam, Paris, 1956 - D. Aimé-Azam, Paris, 1970 = doc. 402
L. Batissier, op. cit. = doc. 333
K. Berger, Vienne, 1952 - K. Berger, trad. Paris, 1968 = doc. 399
C. Blanc, Paris, 1845 = doc. 334
C. Blanc, Paris, 1863 = *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863
G. Buisson, Coutances, 1976 = doc. 420
C. Clément, Paris, 1868 et 1879 = doc. 369J et 378
P. Courthion, Genève, 1947 - doc. 397
L. Delteil, New York, 1969 = doc. 388
Delacroix:
1. Journal de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, *Journal de Delacroix* T. I: 1822-1852; T. II: 1853-1856; T. III: 1857-1863, Paris, Plon, 1932.
2. Correspondance de Delacroix (Joubin) = A. Joubin, Correspondance Générale d'Eugène Delacroix, T. I: 1804-1837; T. II: 1838-1849; T. III: 1850-1857; T. IV: 1858-1863; T. V: Supplément et tables; Paris, Plon, 1935.

L. Eitner, Chicago, 1960 = doc. 404
L. Eitner, Londres, 1972 = *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972
L. Eitner, Supplément, Paris, 1973 = doc. 418
L. Eitner, Londres, 1983 = doc. 427
M. Gauthier, Paris, 1935 = *Géricault,* Paris, 1935
Géricault, Winterthur, 1956 - Sammlung Hans Bühler Géricault Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Vorwort von Pierre Dubaut, Winterthur, 1956
P. Grunchec, Milan, Paris, 1978 = doc. 421
A. del Guercio, Milan, 1963 = doc. 406
R. Lebel, Paris, s.d. [1960] = *Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne,* Paris, s.d. [1960]
Ms. de Montfort = doc. 369A et 384
J. Michelet, op. cit. = *David-Géricault,* in *Revue des deux Mondes* [15 nov. 96], T CXXXVIII, 1896
G. Oprescu, Paris, s.d. [1927] = id. doc. 390
G. Oprescu, Bucarest, 1962 = *Géricault,* Bucarest, 1962
V. N. Prokofiev, Moscou, 1963 = doc. 407
R. Regamey, Paris, 1926 = *Géricault,* in *Maîtres de l'Art moderne,* Paris, 1926
Revue de l'Art: avant 1937 = Revue de l'Art ancien et moderne - à partir de 1968 = Revue de l'art. (Editions du C.N.R.S.)
L. Rosenthal, Paris, s.d. [1905] = doc. 383
Sammlung Oskar Reinhardt = L. Stähelin, Sammlung Oskar Reinhardt am Römerholz, Winterthur

LES GRANDS PAYSAGES

Entre le retour d'Italie et le départ pour l'Angleterre, il n'y eut guère plus de deux années. Pendant ce temps, Géricault connut le grand drame de sa vie: après avoir vu se rallumer la passion qu'il avait voulu fuir, il dut la rompre à la suite de la grossesse de sa tante Alexandrine-Modeste Caruel et de la naissance de son fils (t. I, doc. 432). Et pourtant ces deux années furent les plus fécondes de sa courte carrière. Non seulement il produisit son grand œuvre, le tableau qui devait l'immortaliser, mais ses recherches prouvent une grande activité se traduisant par de magnifiques dessins et quelques tableaux.

C'en est fini de la période des tâtonnements. Il n'est plus étudiant. L'Italie lui a apporté la maturité. Il a profité au cours de cette année-là de ce qui est la vraie leçon de l'antique: la primauté du corps humain, perçu comme une entité individuelle, une forme autonome, ayant ses lois propres et qui ne cesse pas d'en être régi, lorsqu'il est associé à une action. Michel-Ange l'a confirmé dans cette découverte et lui a donné du héros une idée différente de celle qu'il avait reçue de ses maîtres. Le héros pour Géricault sera l'homme souffrant, athlète luttant contre le destin qui l'accable. Affranchi de la férule pédagogique, qui eût pu faire de lui un rebelle s'il avait été vainqueur au Prix de Rome et fait un long séjour à la Villa Médicis, il a respiré avec bonheur dans la Ville éternelle l'air vivifiant du classicisme.

Quand on a pris conscience des longs efforts que lui a demandés le *Radeau de la Méduse,* on est étonné qu'il ait pu s'intéresser à tant de choses en ces deux années.

Un seul élément qui avait été jusque-là un des mobiles essentiels de ses recherches disparaît: l'antique, tout au moins dans sa forme littérale... et littéraire. Peu lui importent Homère, Virgile ou Plutarque. Seule l'attire la vie moderne.

Il se montre curieux de tout ce qui l'entoure, bêtes et gens. C'est à ce moment-là qu'il se fait volontiers portraitiste, prenant ses modèles à l'atelier ou dans son entourage. Les animaux familiers retiennent son attention. Montmartre lui inspire un tableau. Il subit le mirage de l'Orient. C'est sans doute en ce temps-là aussi qu'il montra quelque velléité pour la sculpture, s'il est vrai, comme le dit Clément, qu'il voulut faire une statue équestre de l'empereur Alexandre[1]. Cependant, le cheval ne le retient plus guère. C'est l'Angleterre qu'il l'y ramènera.

Il expérimente avec bonheur le procédé nouveau de la lithographie, non point tant comme un moyen de diffusion de son art que pour y rechercher des effets nouveaux. Ses premières lithographies sont les plus belles de son œuvre gravé. Elles sont vraiment des expressions artistiques, non ce qu'elles seront après le voyage de Londres: des illustrations.

Il n'abandonne pas les thèmes militaires, mais suivant l'orientation qu'avait montrée dès 1814 le *Cuirassier blessé quittant le feu,* peint et exposé quand il servait sous les drapeaux du roi, ce sont les misères de la guerre et son cortège de souffrances qui le hantent plus souvent que le fait d'armes. Pourtant il a accepté de collaborer au *Napoléon* d'Arnault (t. I, doc. 229), et il fréquente le milieu frondeur de l'atelier d'Horace Vernet: cela ferait penser que l'ancien mousquetaire du roi était devenu bonapartiste. Mais, dans cet atelier fraternisaient libéraux et bonapartistes. Le choix, comme thème de ses recherches, du naufrage de la Méduse et plus encore peut-être celui de l'assassinat de Fualdès et de l'exécution de La Bédoyère, affirme que, lors de la seconde Restauration, il a opté pour l'opposition.

La torture morale qu'il lui fallut surmonter, la tension nerveuse provoquée par la création du *Radeau* ébranleront un moment, à la fin de l'année 1819, son équilibre

Fig. 1. *Vue du reste du Tombeau de Plautius à 3 milles de Tivoli* (Vues et fabriques d'Italie, pl. 55)
Constant Bourgeois
Eau-forte
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris (Dc 44).

psychique. Mais il se ressaisira vite, et avant de partir pour l'Angleterre, voyage qui va changer sa destinée, il fera ses derniers chefs-d'œuvre: les portraits de fous.

Trois grands paysages parus il y a une vingtaine d'années me paraissent dater du retour d'Italie, leur attribution à Géricault a fait l'objet de nombreux articles. Tout d'abord ce furent, à l'exposition *Géricault* de Winterthur en 1953, deux peintures de 2 m 50 × 2 m 18 chacune, conçues évidemment pour se faire pendant, toiles aux ombres bouchées, au coloris cahotique, mais composées à la manière classique. Dans l'une (cat. 1426), on voit un grand aqueduc à deux étages d'arcades qui franchit un ravin dominé par un château que surplombe, sur un plan plus élevé, une tour carrée; dans l'autre (cat. 1427), le motif principal est emprunté au tombeau de Caecilia Metella sur la via Appia, qu'on appelait du temps de Géricault *Capo di Bove,* en raison des bucranes de la frise. Cette tour domine une rivière franchie par un pont dont une arche brisée est remplacée par une passerelle de bois, et qui, quoi qu'on en ait dit, n'a rien à voir avec le *Ponte rotto* de Rome. Une troisième toile (cat. 1428), un peu analogue aux précédentes, avec une barque halée par des pêcheurs, est passée en vente publique, galerie Charpentier, Paris, le 3 décembre 1959.

Lorsque ces tableaux sont sortis de l'oubli, on a aussitôt pensé au n° 16 de Clément[2] qui jusqu'ici n'avait pas trouvé preneur:

«*Grand paysage en hauteur.* Dans le genre du Guaspre. Au second plan des pêcheurs mettent à l'eau une barque.

Vente Ary Scheffer, mars 1859, 1150 fr. – A M. Dornan. – Le pendant de ce tableau, qui m'est inconnu, se trouvait dans l'atelier de Géricault, au faubourg du Roule, pendant l'exécution de la *Méduse.* H., 2 m 54. – L., 2 m 20 cent.»

Le *Paysage à l'aqueduc* et le *Paysage au tombeau de Caecilia Metella* furent considérés comme correspondant à ceux qu'avait mentionnés Clément. On tint pour négligeable le fait que dans aucun de ces tableaux on ne trouve des pêcheurs mettant à l'eau une barque, détail bien caractéristique, mentionné expressément par Clément; et dans les différentes expositions et ventes où figurèrent ces toiles par la suite, elles furent indiquées comme provenant de la vente Ary Scheffer, où, en tout état de cause, ne passa qu'une seule peinture.

Cependant, la découverte d'un troisième tableau de mêmes dimensions[3] (cat. 1428) et présentant certaines analogies avec les précédents ne vint apporter aucun trouble dans les certitudes des experts. Comme il paraissait insolite que trois tableaux pussent se faire pendant, on en supposa quatre et M. Robert Lebel lança l'hypothèse fort ingénieuse qu'ils pouvaient représenter, à la manière de Joseph Vernet, soit les quatre saisons, soit les quatre heures du jour; mais n'est-ce pas un peu abusif de leur chercher comme référence le fait que «quatre esquisses de paysage» ont figuré au n° 18 de la vente Géricault (t. I, doc. 311) «où elles ont fait... 52 francs». Sans compter que si l'on en croit l'assertion de la vente du 30 mai 1903, à l'hôtel Drouot, Paris, ces tableaux ne devaient plus être la propriété de l'artiste à sa mort.

Ensuite, Mme Szczepińska-Tramer fit toutes sortes de rapprochements avec une certaine atmosphère romantique des *Tempêtes* et des *Naufrages* de Joseph Vernet.

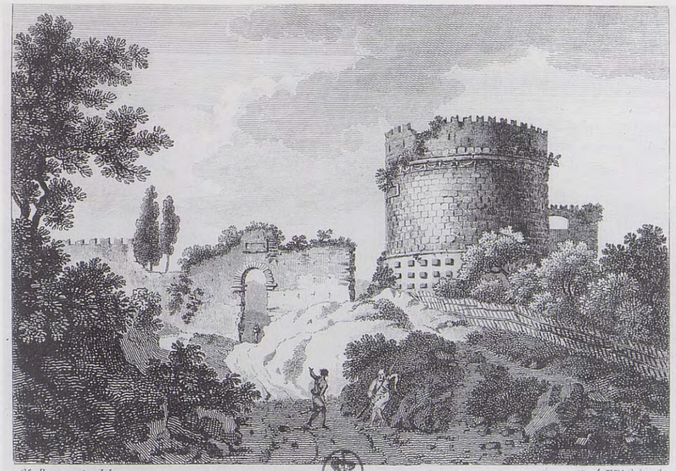


Fig. 2. *Vue du Tombeau de Cécilia Métella, près de Rome* (Vues et fabriques d'Italie, pl. 85)
Constant Bourgeois et Marie Amélie Coiny
Eau-forte
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris (Dc 44).

Ces différents tableaux ont fait l'objet de diverses études de la part de Lorenz Eitner (1954), Max Huggler (1954), Robert Lebel (1960), articles auxquels Mme Joanna Szczepińska-Tramer (1973) vint ajouter une exégèse approfondie, tandis que Mme Hélène Toussaint, dans un catalogue d'exposition en 1980, faisait à leur sujet des réflexions pertinentes.

L'étude la plus substantielle qui ait été publiée sur ces trois paysages (cat. 1426-1428) est celle de Mme Szczepińska-Tramer. Faisant preuve d'une grande érudition, elle a repéré dans le *Paysage* du Petit Palais (cat. 1427) divers détails fort curieux. Au tombeau de Caecilia Metella, l'artiste a accolé des éléments hétéroclites empruntés à d'autres monuments: le mur crénelé avec une porte vient du Castello Gaetani; l'édicule ruiné avec deux tronçons de colonnes cannelées se trouvait sur le tombeau des Plautes près de Tivoli. Ces éléments, ainsi que le détail de la lézarde qui affecte le sommet du tombeau de Caecilia Metella, fissure où croît du lierre, ont été pris dans deux gravures de l'album *Vues et fabriques d'Italie,* 1803-1805, 96 pl., d'après Constant Bourgeois (fig. 1 et 2)[4].

Mais le détail le plus étrange est le pilori qu'on voit au pied de l'escalier qui mène à la tour et où sont accrochés un bras et une jambe. Mme Joanna Szczepińska-Tramer a noté cette exposition macabre dans *Le labourage* (fig. 3), planche d'*Un an à Rome* de Thomas, album dont on peut penser qu'il dut paraître par fascicules au cours de l'année 1823[5]; il n'aurait donc pu servir de modèle à Géricault, en partant de l'hypothèse que celui-ci soit l'auteur du tableau. C'était une habitude dans l'Etat pontifical d'exposer ainsi, à titre d'exemple, aux lieux de passage, les *membra disjecta* des brigands qui avaient été abattus. Elle s'est prolongée d'ailleurs sous une autre forme jusque dans le royaume d'Italie. Quand les derniers bandits de la Maremme, dont le fameux Tiburzi (fig. 4), à la fin du siècle dernier, furent tués par les carabiniers, on exposa pendant plusieurs jours leurs corps attachés à une colonne avec leur équipement et leur fusil[6]. Mme Szczepińska-Tramer a remarqué cette exposition de membres coupés dans une gravure de Pinelli, mais celle-ci est de 1822. Elle a exploré avec soin les relations de voyage ou les romans d'aventures du début du siècle sans retrouver trace de quelque mention de cette coutume, ailleurs que chez Lady Morgan, dont le récit est paru en France en 1821[7]. Donc, rien, dit-elle, n'aurait pu signaler ce détail des mœurs de l'Etat pontifical à un artiste français n'ayant pas voyagé en Italie, avant 1821 à la rigueur, en supposant qu'il ait lu Lady Morgan, ou même 1822-1823 s'il a vu une gravure.

Hélène Toussaint[8] me renvoie à une illustration du *Faust* de Goethe d'après un dessin de Cornélius de 1811, mais il s'agit de quelque chose d'un peu différent: une roue plantée sur un mât à laquelle sont attachés les restes d'un condamné au supplice de la roue. La barbare coutume des fourches patibulaires a subsisté çà et là en Europe au XIXe siècle.

Les deux premiers tableaux (cat. 1426 et 1427) ont appartenu récemment au collectionneur Walter P. Chrysler Jr., et comme tels exposés avec sa collection dans une dizaine de villes aux Etats-Unis. Par la suite, ils furent revendus; le *Paysage au tombeau de Caecilia Metella* (cat. 1427) a été

Fig. 3. *Un an à Rome et dans ses environs – Le Labourage* (pl. 38)
Lithographie
F. Le Villain d'après A.J.B. Thomas, Firmin Didot, Paris, 1823; Alberto Marotta, Naples, 1971.

acheté par le Musée du Petit Palais de Paris en 1970, et le *Paysage à l'aqueduc* (cat. 1426) est entré en 1989 au Metropolitan Museum de New York. Ces toiles avaient été auparavant la propriété de Paul Brame et César de Hauke, ce que mentionne le catalogue de l'exposition de Winterthur[9]. Pour ma part, j'ai vu ces tableaux réunis avant leur exposition à Winterthur, car ils furent proposés pour acquisition au Musée du Louvre; ils ne furent pas présentés par moi au Conseil artistique des musées mais, pour juger de leur effet, je les avais accrochés un mardi, jour de fermeture, dans la salle romantique en compagnie des trois grands tableaux de Salon de Géricault, et là je les montrai au président du Conseil artistique Albert S. Henraux; celui-ci jugea avec moi qu'il n'y avait pas lieu de les retenir. Ces deux œuvres apparaissent à une vente anonyme à Drouot le 30 mai 1903 (nos 22 et 23) avec des titres fantaisistes et l'indication suivante: «Ces deux tableaux ont été peints par Géricault pour son ami Marceau dont ils ornaient l'habitation à Villers-Cotterêts. Ils proviennent en dernier lieu du château de Montmorency.» Ce pedigree a été répété sans aucune réserve par tous les critiques successifs.

A la différence des deux paysages *à l'aqueduc* (cat. 1426) et *au tombeau de Caecilia Metella* (cat. 1427) qui ont surgi de l'ombre au début du siècle et dont il a été jusqu'au présent livre impossible d'approfondir le pedigree, le *Paysage aux haleurs de bateau* (cat. 1428), qui, lui aussi, est apparu récemment, bénéficie de l'avantage de pouvoir être identifié avec sécurité au tableau qu'a vu Clément et qui a passé à la vente Ary Scheffer, à Drouot, Paris, les 15-16 mars 1859, sous le n° 28.

Des trois paysages étudiés ici, celui-ci est en effet le seul où, selon les termes de Clément, «des pêcheurs mettent à l'eau une barque». Clément n'a commis qu'une légère erreur en situant au second plan cet épisode qui se trouve en réalité au premier. Que l'historiographe se soit trompé sur ce point, le catalogue de la vente Ary Scheffer ne laisse aucun doute à cet égard. Le n° 28 de cette vente est, en effet, intitulé: «Paysage. Au premier plan des pêcheurs mettent à l'eau une barque.» Cela nous est encore confirmé par la mention qui a été faite de ce tableau par Philippe Burty dans le compte rendu qu'il a donné pour la *Gazette des Beaux-Arts* de la vente Ary Scheffer: «Un paysage dans lequel des pêcheurs mettent à l'eau une barque (hauteur 2 m 54, largeur 2 m 20), 1150 fr.; les pêcheurs ont une assez grande tournure, mais le ciel est froid, les ombres sont noires et l'ensemble est mal composé.»

En outre, ce tableau bénéficie d'une documentation graphique préparatoire comme il est rare d'en trouver une aussi riche pour une œuvre de Géricault. Sur un feuillet de petit carnet (h. 0,180; l. 0,130) de la donation Granville à Dijon (cat. 1429), on voit trois petits dessins encadrés selon la méthode de Géricault; à gauche, en haut de la feuille, un petit croquis à la pierre noire donne la composition d'ensemble, jaillie sans repentir de l'imagination de l'artiste où les deux arbres – le palmier et le pin parasol – s'équilibrent en quinconce avec le promontoire rocheux selon un procédé du classicisme. En haut, à droite, à la plume, en un griffonnage génial, l'artiste trace la forme pyramidale d'une montagne enveloppée de nuées qu'il a peut-être pensé mettre en pendant à gauche de sa composition, ce à quoi il a renoncé pour revenir à ce curieux rocher anthropomorphe qui n'est pas sans analogie avec les promontoires rocheux de Joseph Vernet; en diminuant l'altitude de cette montagne, il en fera finalement un

Fig. 4. *Le cadavre de Domenico Tiburzi, cimetière de Capalbio,* 24 octobre 1886.

élément de fond. Dans le dessin à la plume du bas de la feuille, la composition définitive est complète avec, au premier plan, les haleurs mettant le bateau à l'eau.

Sur une grande feuille (cat. 1430), aujourd'hui au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts), et que Clément a connue (n° 5)[10], l'artiste a enlevé, d'un pinceau léger, en lavis aquarellé de bleu et de vert assez vifs, la même composition, mais cette fois-ci allégée des deux arbres de droite et du promontoire du plan intermédiaire, qui l'alourdissent quelque peu; le bateau, dans cette version, n'est pas mis à l'eau, mais au contraire halé à terre. A cet essai qui, à mon avis, a succédé au premier, il a renoncé, pour revenir dans la peinture à son idée initiale où le bateau est mis à l'eau.

Quant au mouvement des pêcheurs qui halent le bateau, il a fait l'objet de nombreuses recherches où ils sont toujours nus.

Enfin, dans une ravissante aquarelle d'une collection particulière (cat. 1431), Géricault a repris toute la composition, mais avec la montagne pyramidale du croquis situé à droite du cat. 1429; cette dernière équilibre mieux l'ensemble que celle du croquis inférieur du cat. 1429 auquel il s'est finalement résolu.

Une feuille à Bayonne (cat. 1432), dont le verso (cat. 1433) porte un croquis presque illisible, montre toute une série d'esquisses au crayon, assez enchevêtrées, certainement prises sur le vif dans les attitudes diverses du halage et du maniement des filets. Le croquis à la plume (cat. 1434) est également fait d'après nature; Alexandre Colin l'a jugé assez intéressant pour en faire un calque quelque peu approximatif (cat. 1434A)[11].

L'ensemble le plus intéressant se trouve sur deux pages d'album que j'ai vues à la galerie Prouté le 15 mai 1972 (cat. 1435 et 1436). En une multitude de croquis rapides à la plume, l'artiste a étudié toutes les attitudes possibles du halage, mettant en jeu la musculature des corps figurés toujours nus, évidemment. En haut d'un des côtés de cette feuille (cat. 1436) se trouve le croquis dont Géricault tirera son groupe du premier plan dans le tableau, avec le geste de l'homme qui dans le bateau contribue au mouvement, en le poussant avec une perche; seul manque le pêcheur qui aide au mouvement en poussant la poupe.

Un document des Archives du Louvre nous apporte encore des éléments qui doivent entrer en ligne de compte dans cette discussion. Le 8 septembre 1848 le directeur du musée, qui est alors Jeanron, demande à Villot, conservateur en chef des peintures de passer chez M. Desazard, 14 rue de La Rochefoucauld pour voir et estimer «le mérite et la valeur» de huit tableaux proposés par celui-ci, dont quatre de Géricault, parmi lesquels on trouve «Un paysage. Barque de rameurs, h. 2 met, 60 cent... l. 2 met, 6 cent.» (Archives du Louvre P 5).

Géricault aurait-il peint un pendant à son paysage avec barque mise à l'eau, un autre où la barque naviguait en pleine rivière? Dans ce cas, il devrait exister des dessins se rapportant à ce sujet. D'autres pages en effet, les cat. 1437 et 1438 qui sont à Bayonne, comme d'ailleurs la feuille cat. 1432 précédemment étudiée (tout cela vient d'un même carnet), recèlent un autre geste que Géricault ne se lasse pas d'étudier, celui du pêcheur qui fait avancer le bateau au moyen de la perche, procédé employé sur des rivières de peu de profondeur, au lit étroit et encombré d'algues, exigeant des barques à fond plat. Le cat. 1438 est traité en étude anatomique.[12]

Ces percheurs doivent avoir été dessinés en Italie et dans la région de Naples, comme l'indique dans un angle du cat. 1439 l'encolure d'un des chevaux de bronze trouvé à Herculanum. Au dos se trouve la tête d'un cheval hennissant et une main ouverte (cat. 1440).

Signalons à toutes fins utiles un croquis à la plume, *Pêcheurs debout,* non identifié, passé sous le n° 430 à la

vente après décès Alfred Sensier, Drouot, Paris, 10-15 décembre 1877; au verso est signalé un homme étendu sur le sol, et plusieurs figures. Ce dessin a été adjugé 11 francs.

Sur le cat. 1437, on voit même s'amorcer une composition avec un bateau à proue relevée, sur laquelle un pêcheur debout va lancer le filet, tandis que son camarade, debout à la poupe, fait mouvoir la barque en «perchant». Je retrouve encore d'autres croquis de ce percheur (cat. 1441) et surtout une magnifique étude anatomique à la plume, très poussée (cat. 1442) qui porte à penser que l'artiste avait choisi cet homme pour être un des motifs principaux de la barque qui devait animer le paysage.

Enfin, un paysage nocturne peint sur papier en camaïeu verdâtre, du Musée de Bayonne (t. IV, cat. 1151), montre deux bateliers faisant mouvoir à la perche une barque où se trouvent une femme et un enfant. A droite, deux arbres entrecroisés relient nettement cette composition à celle du grand paysage du Musée de Munich (cat. 1428). Bien qu'il soit en largeur, ce dessin pourrait être une recherche pour le pendant du cat. 1428, tableau proposé au Louvre en 1848. Au dos de cette feuille (t. IV, cat. 1152), également en camaïeu vert, dans un paysage lunaire on perçoit au premier plan une barque dans un estuaire se dirigeant vers un bateau à l'ancre dans la rade. Ne dirait-on pas qu'on suit là quelque narration: le cat. 1428 représenterait la barque mise à l'eau au crépuscule, dans le cat. 1151, la barque emmènerait la nuit à son bord une femme et son enfant, et la même barque, toujours la nuit, conduirait, au cat. 1152, les «fugitifs» vers le vaisseau «sauveur». Dans ce cas-là, y aurait-il peut-être quelque lien avec le paysage du cat. 1427, où une femme et son enfant, mais ici accompagnés, il est vrai, d'un homme, vont être pris à bord d'une barque de passeur? Remarquons que dans le cat. 1427 l'enfant qui se réfugie dans les jupes de sa mère qui le tient par les bras est un groupe classique du paysage maritime du XVIIIe siècle et de toute la peinture de genre.

Les pêcheurs de ces feuilles de dessin sont soit nu-tête, soit portant un chapeau à larges bords, ou cette coiffure en forme de bonnet phrygien qui est propre aux pêcheurs napolitains. Carpeaux ne la donnera-t-il pas à son petit *Pêcheur napolitain* (fig. 5) qui fut son premier succès? En outre, sur une feuille de Bayonne (cat. 1439), couverte de croquis d'hommes perchant, on voit dessinée dans un angle une des têtes de cheval en bronze du Musée de Naples, dont l'une a été dessinée par Géricault dans le carnet de Zurich aux folios 34r° (cat. 1443) et 35r° (cat. 1444). Enfin, aux cat. 1437 et 1438, deux croquis d'une femme assise à demi étendue représente la même femme que celle qui est dessinée aux folios 22r° (cat. 1445) et 57r° (cat. 1818) de ce carnet.

Sur le paysage qui appartint à Scheffer (cat. 1428), trois pêcheurs sont nu-tête, un est coiffé d'un bonnet napolitain, un autre d'un chapeau à larges bords.

Tout amène à penser que ce paysage a été fait en Italie, ou du moins qu'il relève de la «suite italienne», même s'il a été peint après le retour à Paris, au moyen de croquis pris sur place aux environs de Naples.

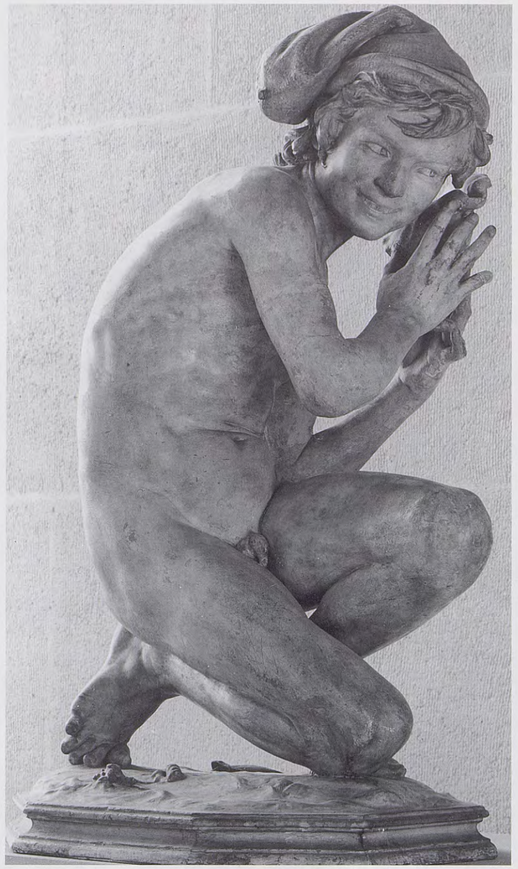


Fig. 5. *Pêcheur à la coquille*
Jean-Baptiste Carpeaux
Plâtre, h. 0,910; l. 0,474; p. 0,549
Musée d'Orsay, Paris (Inv. RF. 1317)

Une découverte qu'on peut dire fortuite a été mise en relation avec ces trois paysages. Dans un exemplaire de l'ouvrage de Clément sur Géricault qu'il avait acheté, Mr. McIlhenny, collectionneur américain, eut la surprise de trouver un relevé de compte adressé en 1821 à notre artiste par un certain marchand de couleurs, Rey, rue de l'Arbre Sec (t. I, doc. 210). En même temps qu'il fait état en février 1818 d'une toile dont le format est celui du *Radeau de la Méduse,* ce relevé mentionne livraison d'une toile le 10 juillet et de deux autres les 4 et 18 août de la même année, ayant chacune 7 pieds 9 pouces sur 6 pieds 9 pouces, soit, en convertissant en système métrique: 2 m 51 × 2 m 19.

Comment ne pas penser aussitôt aux trois grands paysages ayant exactement ces dimensions, et dont l'un, selon ce qui en fut dit à Clément qui ne l'a pas vu, se trouvait dans l'atelier de Géricault au faubourg du Roule, celui précisément où Géricault peignit le *Radeau?* C'est cette hypothèse qu'a émise Mr. Donald A. Rosenthal, conservateur de la Memorial Gallery of Rochester qui a publié ce document dans *The Art Bulletin*[13].

Si, comme il est naturel, on attribue cette mention du relevé aux deux toiles de la vente de 1903, le *Paysage au tombeau de Caecilia Metella* et le *Paysage à l'aqueduc,* nous aurions donc pour celles-ci une date précise: 1818. Mais, comme nous l'allons voir, cette datation tardive se heurte à une objection majeure.

Ces paysages composites – plutôt que composés – dont l'auteur a entassé Pélion sur Ossa pour un résultat assez fâcheux, ne sont pas du tout dans la ligne du tempérament de notre artiste au moment où on les dit peints. Comment a-t-on pu imaginer l'auteur des *Courses de chevaux barbes,* celui qui conçoit et exécute le *Radeau de la Méduse,* peignant comme un apprenti, en recopiant dans des gravures anciennes des motifs qui seront assemblés sans ordre, sans art et sans aucune unité, pour en faire ces deux grandes machines?

Quelle que soit l'importance d'un document, il doit être confronté avec l'œuvre elle-même et s'il y a contradiction, c'est celle-ci qui doit avoir le dernier mot. Un artiste a une évolution, des manières successives; toujours vivant, son métier se plie à ses intentions et il ne revient pas sur lui-même. Or, il est surprenant que les deux paysages en question soient de l'époque que leur assignerait le document Rey.

Dans les paysages *à l'aqueduc* (cat. 1426) et *au tombeau de Caecilia Metella* (cat. 1427), la ligne d'horizon est beaucoup trop haute, l'agencement des plans est artificiel, les verticales basculent, les masses sont chancelantes; tout cet échafaudage d'escaliers, de tours, d'arcades, de terrains mouvants, y compris le tombeau de Caecilia lui-même, qui semble fondé sur de la terre glaise, tout cela va s'écrouler. La facture glaiseuse concourt à l'impression de malaise que donnent ces toiles. Ces peintures révèlent un tempérament porté à la confusion qui, en se cherchant, s'empêtre dans un pathos romantique, voulant jouer les classiques. Comment attribuer à l'homme du *Radeau de la Méduse* ce bout-ci bout-là de formes hétéroclites, sinon en y voyant un péché de jeunesse?

C'est bien d'ailleurs ce qu'avait fait Clément. Ces deux tableaux pourraient même avoir été peints en 1812, car la palette y a l'éclat de celle de l'*Officier de chasseurs* (t. III, cat. 903). Si l'on objecte qu'il est impossible que deux œuvres aussi gauches aient été faites la même année que l'*Officier de chasseurs,* on pourrait répondre que l'inégalité de Géricault n'est plus à prouver, que l'*Officier de chasseurs* est une œuvre inspirée, créée dans une impulsion géniale, tandis que le travail de tâcheron des deux paysages refléterait une contrainte due à une application mal récompensée pour «faire classique», ce qui prouverait que l'artiste alors n'aurait pas su encore très bien qu'elle était sa voie. En 1816, n'a-t-il pas concouru pour le Prix de Rome (t. I, doc. 81)? On peut admettre un timide et maladroit essai scolaire du jeune Géricault. Cependant, la réflexion de Mme Szczepińska-Tramer, montrant que le *Paysage au tombeau de Caecilia Metella* n'aurait pu être fait que par un artiste ayant été à Rome constituerait-elle une objection rédhibitoire? Malgré de si patientes recherches, une relation littéraire ou une gravure ont pu lui échapper. Mieux encore, pour qu'un artiste français, vers 1810-1812, ait eu connaissance de cette barbare coutume romaine d'exposer au pilori les membres d'un bandit exécuté, était-il nécessaire, s'il n'avait pas été à Rome, qu'il ait lu quelque récit ou vu quelque gravure? Les échanges étaient nombreux dans les milieux artistiques entre Rome et Paris à cette époque et ceux qui revenaient de Rome racontaient beaucoup de choses à leurs camarades plus jeunes.

En dehors du fait qu'il est précédé d'une recherche dessinée importante, la facture du troisième paysage (cat. 1428), celui de la vente Scheffer, est tout à fait différente. L'artiste qui a peint la paire de la vente de 1903 a accumulé les surcharges de pâtes et les effets colorés. Le paysage de Munich est modulé en clair-obscur au moyen de demi-pâtes, avec une palette plus sobre, par un peintre qui ne recherche plus la couleur, mais le modelé. Si le témoignage personnel que j'ai eu d'une expérience directe peut avoir quelque valeur, je dois dire que j'ai eu la chance de pouvoir confronter le paysage de Munich avec l'un des paysages de la vente de 1903. Le premier était en effet venu provisoirement à Paris pour restauration, tandis que l'autre était déjà au Musée du Petit Palais de Paris. En dehors des analogies de composition, ils paraissaient si différents qu'on aurait pu les croire dus à deux peintres différents!

Si le *Paysage au bateau* (cat. 1428) est rendu un peu artificiel par les deux arbres entrecroisés de droite, ce qui motivait l'observation de Philippe Burty[14], cela s'explique fort bien par le fait que Géricault en s'imitant lui-même pour faire plaisir à un ami, devait s'adapter à un genre qui ne correspondait ni à ses tendances, ni à ses recherches du moment. Malgré un certain manque de naturel, dû à cette contrainte, ce tableau ne diffère pas seulement des autres par le coloris et la facture, mais aussi par la composition. A la différence de celle des deux tableaux de la vente de 1903, celle-ci dans le tableau ayant appartenu à Scheffer est équilibrée; dans la succession des plans, l'ordonnance est harmonieuse et la ligne d'horizon y est à sa place. Les deux premiers paysages auraient été peints vers 1812 pour une destination de caractère précis sur la demande d'un ami. Quatre ans plus tard, cet ami insistant pour voir compléter la décoration, l'artiste en prévoit trois nouveaux dont deux auraient été exécutés, celui de Munich, et celui qui fut proposé au Louvre en 1848; à ce moment-là, rentré d'Italie, il utilisa des dessins faits dans la région de Naples. La seule objection à cette hypothèse est qu'un de ces deux derniers tableaux, celui que mentionne la lettre du Louvre a des dimensions très légèrement différentes du tableau de Munich (cat. 1428). Mais on peut penser qu'à la pose celui-

ci fut allongé de 10 cm en hauteur et diminué de 12 cm en largeur pour être adapté à un cadre mural un peu plus haut et un peu plus étroit que ceux qui avaient reçu la paire primitive et qui allaient recevoir le tableau de Munich. De telles corrections de pose sont fréquentes dans des compositions décoratives. Si l'on en croit le catalogue de 1903, n'oublions pas que Géricault travaillait à Paris pour un immeuble situé à Villers-Cotterêts, à une centaine de kilomètres. Peut-être Géricault a-t-il utilisé la troisième toile portée sur le relevé de Rey.

Il y a dans tout cela beaucoup de contradictions et la question reste ouverte. On s'étonne en effet qu'au moment où il peignit le *Radeau,* Géricault ait eu le temps de travailler à d'autres grandes toiles.

Une autre voie pour approfondir ce qui reste problématique dans la réalisation de ces étranges tableaux, serait d'essayer de préciser leur pedigree. C'est ce que Hélène Toussaint et moi-même avons tenté de faire indépendamment l'un et l'autre, par des voies différentes.

Pour ce qui est de la destinée du *Paysage,* actuellement à Munich après son passage à la vente Ary Scheffer en 1859, l'espoir que j'avais d'en retrouver quelque trace au procès-verbal a été déçu. Maître Pescheteau a bien voulu m'écrire le 30 avril 1980 que les dossiers de l'étude Malard, qui a précédée la sienne au XIXe siècle, devaient être aux Archives de Paris. A ce service j'ai appris qu'il n'y avait eu aucun versement de procès-verbaux d'une étude Malard, ce nom ne figurant pas au fichier des commissaires-priseurs où sont conservés les procès-verbaux.

Enquêtant à Villers-Cotterêts, Hélène Toussaint a trouvé en cette ville la trace de l'existence d'une famille locale qui portait le nom de Marsaux. On peut penser que le rédacteur du catalogue de 1903 travaillant sur une information transmise oralement aura transcrit Marceau, orthographe la plus courante de ce nom. Cependant, Hélène Toussaint n'a pu fournir que cette indication sommaire dans le catalogue de l'exposition *The Revolutionary Decades 1760-1830,* réalisée par le Louvre pour l'Australie en 1980 et dont elle a rédigé certaines notices. Mais elle a bien voulu compléter ces renseignements par quelques précisions[15] et je l'en remercie vivement. Elle a rencontré M. Leroy, président de la Société historique locale, et celui-ci lui a affirmé qu'un certain Henri Marsaux, négociant en bois, avait accumulé avant la Révolution de belles richesses qui lui servirent pour acheter des biens d'émigrés de la région.

Mlle Toussaint fut conduite par M. Leroy à la maison encore conservée de ce négociant, mais elle se rendit compte que cette maison bourgeoise, fort confortable, était cependant infiniment trop petite pour contenir les peintures qui nous occupent. M. Leroy, cependant, lui dit que les Marsaux possédaient plusieurs châteaux aux environs, dont certains achetés comme biens nationaux et que des recherches aux archives départementales de Laon pourraient donner des éclaircissements sur cet Henri Marsaux qui mourut vers 1820 et sur ses biens et châteaux éventuels.

Pour ma part, j'ai entrepris des recherches par un autre bout. J'ai essayé d'en savoir un peu plus en allant consulter aux Archives de Paris le dossier de la vente de 1903 et je remercie Me Laurin de m'y avoir autorisé. Mais ces dossiers des commissaires-priseurs n'ont été versés aux archives que considérablement expurgés. Aussi sont-ils bien décevants. Pour chaque vente il ne reste qu'une seule pièce: la décharge de l'Enregistrement; elle ne nous donne que le nom du vendeur, celui des acheteurs et les prix. J'ai donc appris que, sauf pour quelques numéros, le propriétaire des œuvres de cette vente anonyme était un certain M. Petit-Le Roy, 32 avenue Montaigne, et que l'adjudicataire, pour le prix de 1205 francs, était M. Laville.

Consulté de 1898 à 1922, le *Tout-Paris* m'a révélé un seul Petit-Le Roy habitant d'abord 32 avenue Montaigne, ce qui correspond à l'indication de la vente de 1903, puis 29 rue Marbeuf à partir de 1908. C'est donc bien lui. Il s'agit de René Petit-Le Roy, en 1898 premier secrétaire d'ambassade honoraire, personnage évidemment très mondain, puisqu'il fait partie de quatre cercles, dont, ce qui est à remarquer, l'Union artistique[16]. Il est mentionné avec sa femme jusqu'en 1922 exclu. Au *Tout-Paris* de 1922, il n'y a plus que sa veuve; il est donc décédé en 1921[17].

Et qui est Laville? A mon avis, c'est le seul de ce nom figurant au *Tout-Paris* à la même époque, prénommé Adolphe et député du Puy-de-Dôme, habitant d'abord 106 avenue Kléber, puis 1 place Victor-Hugo. A partir de 1908, il n'est plus qu'ancien député et disparaît vers 1914[18]. Mais l'acheteur de 1903, en réalité, nous intéresse peu, car quelles que soient les mutations accomplies pendant un demi-siècle, il n'y a pas de doute qu'il y a identité entre les paysages de 1903 et ceux de l'exposition Winterthur en 1953. Ce qui serait souhaitable, c'est d'essayer d'enraciner leur pedigree au-delà de 1903. René Petit-Le Roy peut avoir acheté ces tableaux en vente publique; dans ce cas la vente serait sans catalogue, car elle ne m'aurait pas échappé; il peut en avoir hérité et quelque inventaire après décès pourrait alors nous les livrer ou bien il les a achetés à un particulier ou à un marchand.

Mais il y a une autre donnée du catalogue de 1903 qui demande à être analysée: «Ces deux tableaux, nous dit-on, proviennent en dernier lieu du château de Montmorency.» Les termes «en dernier lieu» et la précision «château» amèneraient à penser tout naturellement que notre secrétaire d'ambassade avait un château à Montmorency. Or, sur ce point on peut être formel, il n'en avait pas. L'*Annuaire des châteaux,* qui est précis, ne mentionne entre 1897 et 1902 aucun Petit-Le Roy propriétaire d'un château et, pour le château de Montmorency, le seul mentionné en cette ville[19], les propriétaires en sont en 1888-1889 M. M. See, à partir de 1892-1893 le marquis de Talleyrand-Périgord, puis en 1899-1900 le duc et la duchesse de Dino (parents des précédents et qui en ont hérité). René Petit-Le Roy l'aurait-il acheté au duc de Dino et peu avant la vente de 1903, puisqu'ils sont dits «en dernier lieu» au château de Montmorency?

On saisit donc dans quelle voie on pourrait prolonger l'enquête pour essayer de faire jaillir quelque clarté

Cat. 1426 *Paysage à l'aqueduc*
Huile sur toile, h. 2,500; l. 2,197
The Metropolitain Museum of Art, New York (Acc. n° 1989-183)

nouvelle sur l'histoire de ces deux tableaux. Mais ici la parole n'est plus à l'historien d'art; elle est au généalogiste.

J'en étais là de mes perquisitions dans les *Tout-Paris* et les *Bottin,* quand M. Andriveau, directeur des *Archives généalogiques,* a bien voulu faire pour moi des recherches pour lesquelles je lui exprime toute ma gratitude. J'ai appris que M. Marie-René Petit-Le Roy est né à Paris le 21 mai 1846 avec le seul nom de Petit. Par décret présidentiel du 10 mars 1890, appuyé sur jugement du tribunal civil de la Seine et du 2 mai 1891 il a obtenu d'y adjoindre celui de Le Roy. Marié en 1882, il fut séparé judiciairement de sa femme par jugement rendu le 6 juillet 1903 par le Tribunal de Première Instance de la Seine. Cette séparation est peut-être la cause de la vente du 30 mai 1903 où parurent les deux paysages; chose curieuse, les deux époux, bien que séparés de biens, restèrent mentionnés ensemble au *Tout-Paris* jusqu'en 1922; sa veuve n'est décédée qu'en 1933, 29 rue Marbeuf. Albert-Marie-Jacques, son fils, a bien été tué à la guerre de 1914-1918, comme le laissait prévoir sa disparition du *Tout-Paris* après cette guerre, exactement le 29 janvier 1915.

L'aîné des enfants du couple était une fille. Actuellement, il n'y a plus que des descendants du sexe féminin.

Cette descendance ne concerne d'ailleurs pas notre objet. Ce qui pourrait nous intéresser, c'est l'ascendance. J'espérais, parmi les ancêtres du premier secrétaire d'ambassade, rencontrer quelqu'un qui m'orientât vers Villers-Cotterêts ou sa région. Mais les branches Petit et Pellagot, nom de la mère de Marie-René Petit-Le Roy, que M. Andriveau fait remonter dans le temps jusqu'en 1746, sont toutes les deux parisiennes, aussi bien par les hommes que par leurs épouses. Le testament d'Alexandre-Pierre Jules Pellagot, enregistré le 23 janvier 1856 avec codicille du 18 octobre 1860 (étude de Me Brun, notaire à Paris), et la donation faite par celui-ci à son épouse le 8 décembre 1836 pourraient être utiles à consulter, ainsi que d'autres actes successoraux, ce qui demanderait de longues recherches.

D'ailleurs, à supposer que ces recherches aboutissent, conduiraient-elles à un résultat utile? On sait, en effet, qu'au milieu du siècle dernier l'ensemble décoratif a dû être dispersé. En 1848, une des compositions était proposée au Musée du Louvre, tandis qu'une autre apparaissait en 1859 à la vente Scheffer. Que devenaient les autres pendant ce temps-là, nous n'en savons rien. La rupture du pedigree s'était bien produite vers 1850, cela ne simplifie pas les recherches.

Ajoutons à toutes fins utiles qu'une mention apparaît sur les agendas du général Bro, ami de Géricault, le 23 avril 1824 (t. I, doc. 293): «Envoyer Joseph mercredi Peligot». Quand on sait avec quel esprit de fantaisie Bro orthographiait les noms propres, on peut imaginer que ce Peligot est peut-être un Pellagot de la famille maternelle de Marie-René Petit-Le Roy. Faute de faits précis, on se nourrit d'hypothèses.

[1] C. Clément, Paris 1868 et 1879, sculptures, p. 326, n° 6.

[2] C. Clément, *op. cit.,* p. 280.

[3] Mesuré par moi-même: h. 2,510; l. 2,183, aujourd'hui au Musée de Munich.

[4] Le titre et la date sont cités d'après Jean Laran et Jean Adhémar, *Inventaire du Fonds Français après 1800,* Bibliothèque Nationale, Paris, 1942.

[5] Il est daté de 1823; Mme Szczepińska-Tramer, citant la vente après décès, dit que Géricault avait l'album. En réalité, le catalogue de vente après décès de l'artiste ne mentionne que des livraisons séparées (t. I, doc. 311, n° 63).

[6] Alfio Cavoli, *La Maremma di Tiburzi,* s. d.; Giorgio Batini, *O la borsa o la vita! Storie e leggende dei briganti toscani,* Florence, 1975; et, en plus général, Franco Molfese, *Storia del brigantaggio dopo l'unità,* Milan, 1966.

[7] *L'Italie, par Lady Morgan,* traduit de l'anglais [par Mlle A. Sobry. Notices et appendice sur l'état de la médecine, par Sir T. C. Morgan], Paris, P. Dufart, 1821, t. III, pp. 214-215; t. IV, p. 117.

[8] Communication écrite du 20 janvier 1981.

[9] *Géricault,* Winterthur, 1953, p. 31, n°s 70 et 71.

[10] C. Clément, *op. cit.,* p. 328.

[11] Une composition de Jules Romain, exécutée par Girolamo da Pontremoli, montre au Palais du Té à Mantoue, dans un médaillon de la Salle des Vents, des haleurs de filets dans des positions analogues; le *modello* de Jules Romain pour ce médaillon est conservé au Musée du Louvre; cf. Frederick Hartt, *Giulio Romano,* New Haven, Connecticut, 1958, vol. I, pp. 118, 122-123, 296, n° 150; vol. II, fig. 200 et 215.

[12] Je pense que tous ces dessins sont bien de la période italienne, cependant Géricault s'est intéressé avant le voyage d'Italie à ce mode de propulsion fluviale, car on trouve des études de percheurs aux folios 48 v° (t. III, cat. 727), et 49 v° (cat. 1845) du recueil de Chicago dans la partie qui remonte à 1813-1814.

[13] Donald A. Rosenthal, "Géricault's Expenses for the Raft of the Medusa", in *The Art Bulletin,* décembre 1980, n° 4, pp. 638-640; hypothèse acceptée par Lorenz Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 qui avait eu connaissance du travail de D. Rosenthal.

[14] P. Burty, «Collection Ary Scheffer», in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47.

[15] Communication écrite du 8 décembre 1980.

[16] En 1898 du moins. Les trois autres sont le Cercle des Acacias, le Cercle de la rue Royale, le Sporting Club. En 1902, on ne trouve plus la mention de ces cercles; peut-être en a-t-il démissionné, car en 1906 on retrouve l'Union artistique, un nouveau Cercle militaire et l'indication qu'il est abonné à l'Opéra.

[17] En 1911, apparaissent ses deux fils: Jacques, qui vit avec lui et disparaît au premier *Tout-Paris* d'après-guerre en 1920, sans doute victime du conflit, et Serge, marié, habitant 29 rue d'Artois, qui est un sportif; il est membre de l'Aéro-Club, propriétaire d'une «voiture-automobile» et d'un «aéroplane». En 1922, il est au Tir aux pigeons du Cercle de Deauville et au Nouveau Cercle automobile.

[18] Sans enfant, semble-t-il. Mais il faut remarquer qu'au *Tout-Paris* de cette époque, les enfants ne sont pas indiqués à la rubrique des parents, ce qui ne facilite pas les recherches généalogiques.

[19] Il y a un château de l'Ermitage, mentionné à l'*Annuaire* qui pourrait être la maison où vécut Jean-Jacques Rousseau à Montmorency. Mais ce château est indiqué comme un lieu-dit au même titre que Montmorency.

LES SCULPTURES

Clément a répertorié six sculptures de Géricault qui sont les suivantes[1]:

«1. *Cheval écorché.* Ronde-bosse, cire. Il a la jambe gauche de devant levée.[2] – Sans pouvoir préciser la date, on sait que Géricault a modelé cette œuvre admirable dans sa jeunesse. La cire originale, achetée par M. Susse en 1824, à la vente de Géricault, appartient aujourd'hui à M. Maurice Cottier. Elle a été moulée et se trouve dans tous les ateliers. H., 23. – L., 25½ cent.

2. *Cheval arrêté par un homme.* Il est emporté et va à gauche; l'homme en costume antique le retient des deux mains; un second personnage nu est renversé sous les jambes de devant du cheval. – Bas-relief peu accusé que Géricault sculpta, en 1819, sur une pierre de son atelier de la rue des Martyrs. Il s'était mis à ce travail avec une ardeur extrême, mais il n'avait qu'un ciseau de menuisier. M. Jamar monta à la hâte la rue des Martyrs et trouva des tailleurs de pierre qui lui vendirent quelques outils, avec lesquels Géricault termina cet ouvrage, dont il existe un moulage. – Sort inconnu. H., 20. – L., 32 cent.

3. *Satyre et bacchante.* Groupe sculpté au premier coup dans une pierre commune. C'est un ouvrage dont quelques parties ne sont pas terminées, mais qui est plein de grandeur et de mouvement. Il a été enduit d'une couche d'huile grasse qui lui a donné une teinte bistrée et l'apparence d'un ouvrage en cire. – Donné par Géricault à M. Bro père. Appartient aujourd'hui au colonel O. Bro de Comères. H., 29. – L., 35 cent.

4. *Bœuf terrassé par un tigre.* Cette ébauche est traitée avec beaucoup de largeur. – A appartenu à M. Formey. – Sort inconnu. – Les dimensions que je donne ne sont qu'approximatives. H., 25. – L., 30 cent.

5. *Nègre qui brutalise une femme.* Ronde-bosse; terre cuite. La femme a le genou droit à terre, où elle appuie également sa main gauche. De la droite elle repousse le nègre qui la tient d'une main par le cou, de l'autre par le milieu du corps. – Ce petit groupe plein d'énergie et de passion a passé des mains de M. Jamar dans celles de M. Stevens. H., – L.,

6. *Statue équestre de l'empereur Alexandre.* Maquette en cire, peu avancée. Le cheval se cabre, s'enlevant sur les deux jambes de derrière et lançant les jambes de devant (la droite est cassée). Le cavalier, vêtu d'un costume militaire, se porte un peu en avant; la main gauche, qui tiendrait la bride, est appuyée sur le genou. Il avance le bras droit (brisé près du coude). – A M. Lehoux. H., 30. – L., 29 cent.»

On n'a rien proposé jusqu'ici pour le n° 2: *Cheval arrêté par un homme,* le n° 4: *Bœuf terrassé par un tigre* et le n° 6: *Statue équestre de l'empereur Alexandre.* Or, n'est-il pas étrange que Géricault ait voulu portraiturer le vainqueur de Napoléon? Le *Bœuf terrassé par un tigre* n'évoque rien, si ce n'est le cycle du *Cheval attaqué par un lion.* Quant au n° 2, je pense qu'il doit se rattacher au cycle de la *Course des chevaux barbes*[3]*;* il y a d'ailleurs certains dessins, découlant certainement de ce cycle, qui semblent être des projets pour un groupe sculpté dont le socle est dessiné (t. IV, cat. 1411-1413). Antoine Etex (1808-1888) écrit à ce sujet: «Ce morceau de sculpture est digne de la frise du Parthénon d'Athènes». L'aurait-il vu? Mais il faut chez lui faire la part de l'enthousiasme[4].

Conservée dans les archives Clément, une lettre non datée du sculpteur Ernest Christophe (1827-1892) à Charles Clément est ainsi libellée:

«Vendredi
Mon cher Clément, vous trouverez le bas-relief de Géricault chez mon ami Hédouin 58 rue de l'Université. L'original en cire est chez M. Maurice Cottier 11 rue de la Baume. Pour M. Auguste Carrier, il demeure passage Lathuile 21
Votre ami
Christophe.»

Chez Maurice Cottier se trouvait, ainsi que le mentionne Clément (n° 1), la cire originale du cheval écorché. Mais c'est une ronde-bosse. Un sculpteur peut-il avoir confondu une ronde-bosse et un bas-relief?

La sculpture la plus célèbre de Géricault est ce cheval écorché qui, nous dit Clément, «a été moulée et se trouve dans tous les ateliers». Louis Batissier en parle en 1842[5]. Plusieurs artistes en ont laissé des témoignages en le recopiant. Nous parlerons des dessins qu'en a faits Jean-Baptiste Carpeaux (fig. 6); et van Gogh (1853-1890) a dû en voir un exemplaire chez son frère ou chez Boussod et Valadon[6], car il en a fait un tableau, aujourd'hui au Rijksmuseum Vincent van Gogh, à Amsterdam (fig. 7).

Fig. 6. *Etudes de chevaux*
Jean-Baptiste Carpeaux
Pierre noire avec rehauts de craie blanche sur papier brun, h. 0,335; l. 0,250
Musée du Petit Palais, Paris (Inv. D. 1765)

Il n'a pas été possible de vérifier la véracité du renseignement donné par Clément, selon lequel M. Susse, qui était fondeur, l'aurait achetée à la vente après décès Géricault. Mme O. Paget, fondée de pouvoir de la maison Susse, m'écrit le 5 juillet 1974: «Très malheureusement les archives de cette époque sont très minces et nous n'avons pu trouver aucune trace concernant la sculpture *«Cheval écorché»* de Théodore Géricault. Nous ne pouvons même pas vous dire si notre maison a procédé au travail de moulage. Il est certain en tout cas, que nous ne possédons ni cire, ni plâtre, ni bronze.»

D'autre part, je ne trouve la maison Susse dans l'*Almanach du Commerce de la ville de Paris* qu'à partir de 1819: «Susse: – papetier – Pass. des Panoramas 7»[7]. Ce n'est que plus tardivement que les Susse sont devenus fondeurs, à la suite de leur rencontre avec Jean-Pierre Dantan (1800-1869), dont ils exposèrent en 1833, passage des Panoramas, les portraits-charges reproduits en plâtre. Cela n'empêcherait pas que M. Susse ait acheté la cire du cheval anatomique de Géricault, à la vente posthume de ce dernier, quitte à l'exploiter plus tard.

Cependant, du temps de Clément cette cire (cat. 1446), se trouvait dans la collection Cottier. En 1959, la galerie Lefevre de Londres l'acheta et la fit éditer, par le bronzier Claude Valsuani de Paris, en vingt exemplaires numérotés, dont cinq hors commerce[8].

La National Gallery of Art de Washington, qui possède maintenant la cire (cat. 1446) donnée par Paul Mellon a également une édition en bronze (cat. 1446A), portant l'inscription: «Fondu par H. Gonon et ses deux fils 1832».

Cette édition est assez sensiblement différente de la cire. La variante principale porte sur le fait que, dans la cire (cat. 1446), le sabot postérieur gauche est attaché au socle sur un petit support, tandis que dans le bronze Gonon, le sabot est libre, l'équilibre de la statuette ne reposant que sur deux membres attachés au socle. Si ce dispositif permet une stabilité suffisante pour un bronze, il serait trop fragile pour un plâtre ou une cire.

Les beaux dessins qu'a faits Carpeaux (fig. 6) d'après un exemplaire qu'il devait avoir du *Cheval écorché* montrent le sabot levé, mais l'artiste a pu supprimer de lui-même cet appendice. Il paraît en être de même pour l'étude peinte par van Gogh (fig. 7).

Les deux seuls exemplaires en plâtre que je connaisse portent ce petit socle. Ces deux exemplaires ont l'avantage d'avoir appartenu à des artistes proches de Géricault. L'un (cat. 1446B) se trouvait dans l'atelier de Paul Huet et doit donc provenir de Delacroix, comme les autres pièces de Géricault et d'Auguste que possédait Paul Huet.

L'autre (cat. 1446C), plus usé, est au Musée du Louvre auquel il a été donné en 1917 par Georges Montfort, descendant du peintre Antoine-Alphonse Montfort, qui offrit aussi un lot de dessins du même maître. Les oreilles ont été cassées; dans les deux exemplaires, le ventre est soutenu par un petit tasseau de plâtre.

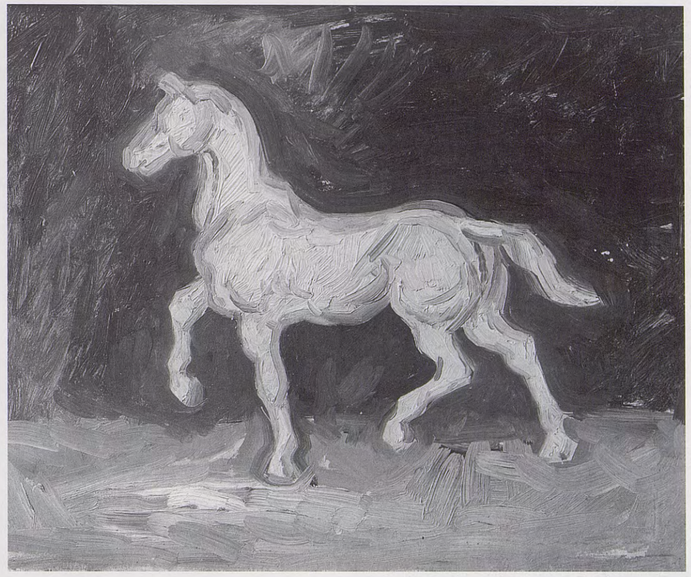


Fig. 7. *Etude d'après un cheval en plâtre*
Vincent van Gogh
Huile sur carton, h. 0,335; l. 0,410
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
(Inv. nr. 1F 216c)

Un problème se pose à propos de la queue. Le bronze Gonon montre une queue relevée comme dans le plâtre du Louvre, le dessin de Carpeaux et le tableau de van Gogh, tandis que dans la cire et le plâtre de Paul Huet la queue est rabattue. On ne peut tirer argument des plâtres de Montfort et de Paul Huet, car dans les deux la queue a été cassée et rajustée plus ou moins bien. Carpeaux et van Gogh auraient-ils eu aussi comme modèle un exemplaire à la queue cassée et mal rajustée? A noter, en outre, que la queue dans la cire a été cassée et rajustée également, la solution de continuité ayant été supprimée par le fondeur Valsuani. J. Carter Brown directeur de la National Gallery of Art de Washington m'écrit le 26 avril 1974 à propos de la cire: "tail and raised hoof restored". La queue serait-elle donc postiche? Pour lui le bronze Gonon montre "tail and raised hoof in the original position". Que faut-il en penser?

Le seul document graphique que nous possédions ne peut résoudre la question. Dans ce que j'ai appelé le lot B, provenant de la vente Mahérault en 1880, et constitué par des calques et quelques dessins originaux, figure un dessin à la pierre noire (cat. 1447) montrant le cheval écorché. L'artiste ne lui a pas fait d'oreilles, peut-être parce que la place manquait pour les mettre en haut de la page; mais en outre le cheval n'a pas de queue, le dessinateur ayant voulu réserver la place qu'elle devait occuper sur le papier pour une étude myologique des membres antérieurs, tandis que de l'autre côté du cheval écorché il a fait une étude myologique des membres postérieurs. Cependant une légère dépression du contour de la croupe semblerait faire croire que l'artiste a dessiné la queue à part comme un élément destiné à être rapporté. Pourrait-il en être de même pour les oreilles?

Ce dessin d'une bonne facture est tracé sur un papier postérieur au temps de Géricault. Avec d'autres dessins anatomiques ayant comme support le même papier, il se trouve dans ce dossier de copies d'après Géricault, constitué par un artiste inconnu. Reproduit-il un dessin original de Géricault ou bien n'est-il qu'une étude d'après le plâtre du Louvre qui se trouvait alors chez Montfort, comme semblerait l'indiquer l'absence d'oreilles et aussi une certaine apparence d'usure? D'autre part, le dessin Mahérault montre, faiblement tracé, le petit support sous le sabot postérieur gauche. Le bronze Gonon, qui ne le comporte pas, doit donc provenir d'un surmoulage où l'on aura supprimé cet appendice.

La cire a été achetée, selon Alex Reid & Lefevre, à un descendant de la famille Cottier; elle serait donc bien celle qu'a cataloguée Clément et est vraisemblablement la cire originale. Pour dire si les deux plâtres de Montfort et Paul Huet ont été faits d'après cette cire, il faudrait pouvoir comparer les pièces elles-mêmes et non des photographies, d'autant plus que toutes celles qui m'ont été envoyées ont été détourées, ce qui, on le sait, dénature complètement les contours. A supposer d'ailleurs qu'on puisse confronter les pièces elles-mêmes, la comparaison serait rendue problématique par l'usure des deux plâtres – notamment celui du Louvre – qui ont été manipulés dans des ateliers d'artistes,

tandis que la cire, conservée dans une collection particulière a dû être mise sous vitrine et doit présenter un relief plus pur.

Il a certainement été fait de ce cheval anatomique des tirages en plâtre au XIXe siècle et sans doute peu de temps après la mort de Géricault. Il devrait donc se retrouver des exemplaires de ce tirage autres que ceux qui avaient été acquis par Montfort et Delacroix, et peut-être des tirages en bronze comme celui de l'exemplaire Gonon, apparu sans pedigree.

Jean-Honoré Gonon (1780-1850), était un fondeur qui travaillait à Paris depuis le début du XIXe siècle. En 1804, il fondait la statue de *Jeanne d'Arc* par Gois[9] pour la ville d'Orléans, et le baron Vivant Denon lui confiera en régie une partie de la fonte de la colonne de la Grande Armée[10]. Plus tard, en 1829, il établit au pied des Buttes-Chaumont un atelier pour les fontes d'objets d'art. Il ne serait donc pas étonnant qu'il ait acquis la cire originale du *Cheval écorché* de Géricault à la vente posthume de celui-ci, en 1824; et Clément aurait fait erreur. Cependant, il y a – nous l'avons vu – de notables différences entre la cire et la fonte Gonon; celle-ci a cependant l'avantage d'être signée et datée.

L'allure générale de ce cheval rappelle celle du *Cheval écorché* de Jean de Bologne (1524-1608), que j'ai mentionné et reproduit dans le chapitre «Anatomies» (t. II, pp. 308, 309, fig. 235). Le bronze de cet artiste, dont il existe plusieurs versions, n'a pas dû être vu par Géricault, mais ce dernier a pu en avoir connaissance d'après l'ouvrage de Carlo Ruini, *Anatomia e Malattie del Cavallo,* publié en 1598, et dont il a existé des traductions françaises[11].

Le pedigree du groupe en pierre *Satyre et Nymphe* (cat. 1448) comporte des lacunes et des quiproquos. Donné par Géricault à son ami le général Bro, il était en 1867 toujours dans la collection de la famille de celui-ci, dont l'ensemble paraît être resté intact jusqu'à la mort de Laure Bro en 1845. Il en était sorti avant 1907, date à laquelle Otto Ackermann l'exposa à Berlin. Peut-être son caractère érotique avait-il conduit Claire Bro à s'en défaire après la mort de son mari[12]. Au sujet de son acquisition, Ackermann a raconté une anecdote plaisante au duc de Trévise. Il dit l'avoir acheté à un vieux peintre bricoleur qui habitait rue Vavin à Paris, et l'avoir, au moyen d'un balai, ramené de dessous le lit où il était caché. Est-ce par décence que ce relief était ainsi dissimulé? Ces propos ayant été consignés le jour même par le duc de Trévise, il n'y a pas lieu de les mettre en doute[13].

Ce groupe est entré au Musée de Rouen en 1964. C'est bien le même exemplaire. Les dimensions concordent: h. 0,290; l. 0,350 et la surface a été revêtue de cette teinte brunâtre, donnant l'aspect d'une cire, que note Clément.

Il y a tout lieu de penser que le «petit groupe en pierre» qui a enchanté Delacroix, comme il le note dans son Journal le 24 avril 1824 est bien celui-ci[14].

Bien qu'il ait fait une apparition dans une exposition en Allemagne en 1907, la plupart des auteurs qui ont parlé de ce groupe l'ont fait d'après ce qu'en avait dit Clément, ou d'après ses copies. En 1924, à l'exposition du *Centenaire,* figurait une copie en bronze (cat. 1448 A); en 1926, R. Regamey fut le premier à reproduire d'après sa copie en plâtre l'image de cette œuvre dont tout le monde parlait (cat. 1448 B). Il a existé en effet de ce groupe une réplique en plâtre qui a appartenu à la collection Emmanuel Hannaux; elle fut exposée à la galerie Bernier en 1928 et était donc connue de Raymond Regamey dès 1926. Ce n'est pas une maquette préalable, faite par Géricault, mais une reproduction, car elle montre les détails de la taille de l'original; elle doit donc être un surmoulage du groupe en pierre, les coutures entre les différents éléments du creux sont nettement visibles sur la photographie.

D'après ce plâtre qu'il avait acheté, le bronzier Eugène Rudier a fait un tirage en bronze en nombre inconnu dont il a donné un exemplaire au Musée du Louvre (cat. 1448 C). Un autre exemplaire a figuré à l'Exposition des chefs-d'œuvre de l'art français en 1937, prêté par lui. Mais avant Rudier avaient été faits, d'après ce plâtre sans doute, des tirages en bronze, dont un avait appartenu à Bourdelle, que le duc de Trévise fit figurer comme étant en sa possession à l'exposition du *Centenaire* en 1924 (cat. 1448 A). Un autre était signalé dans une collection allemande en 1929. Je ne sais pas de quelle édition viennent le bronze signalé à la Curt Vallentin Gallery à New York et celui du Musée de Princeton[15].

Enfin, il y a aussi de ce groupe une version en terre cuite (cat. 1448 D), portant une inscription en forme de signature. Ce doit être un surmoulage, car il est plus petit, et l'on sait que par suite de la rétraction, les épreuves provenant d'un surmoulage présentent toujours une légère diminution de volume par rapport à l'original. C'est une interprétation, au modelé adouci dans un esprit proche de celui de Maillol.

Ce groupe se situe bien dans l'œuvre de Géricault. Il s'apparente à cette série d'accouplements de style michélangelesque peinte à la gouache qui appartiennent à la veine de l'époque italienne. Un beau dessin à la plume (cat. 1449), souvent exposé sous le nom de *Jupiter et Antiope,* qui a appartenu à Pierre Dubaut, est une première idée pour ce groupe; la façon dont l'artiste figure la gorge renversée de la nymphe pâmée est tout à fait semblable à ce qu'on voit dans certaines gouaches (t. IV, cat. 1302, 1304, 1306, 1308, 1315). Mais au revers il y a une esquisse pour la *Mort de Pâris,* ce qui nous reporte donc à l'année 1816, immédiatement avant le départ pour Rome, à moins qu'il n'en ait repris l'idée au retour. Klaus Berger signale plusieurs dessins préparatoires pour ce groupe appartenant à Pierre Dubaut. Ce qui subsiste de la collection qu'avait formée celui-ci ne m'ayant pas été accessible, peut-être m'ont-ils échappé. Mais voici un croquis à la plume (cat. 1450), qui a appartenu à Charles Cournault et qui doit concerner ce sujet. En bas, l'artiste a dessiné les jambes du satyre. Ce dessin pourrait être fait en Italie, car au revers il y a, à la mine de plomb, un bâtiment qui semble de ce temps.

La façon dont le satyre éveille les sens de la nymphe est d'un franc érotisme, inhabituel à l'époque; la nymphe ne semble plus d'ailleurs opposer de résistance. L'œuvre est dégagée du bloc comme une ébauche, d'un ciseau magistral, qui laisse voir la frappe de l'outil. Ce *non finito* michélangelesque annonce Rodin.

L'œuvre la plus érotique attribuée par Clément à Géricault est la terre cuite qu'il intitula *Nègre qui brutalise une femme*[16], appellation qui est un euphémisme pour désigner ce qui est proprement un viol. Un groupe aujourd'hui à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo (cat. 1451) correspond bien à celui dont Clément donne une description qui lui convient trait pour trait – à part qu'il ne s'agit pas d'un

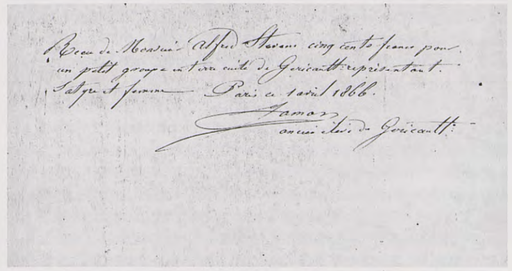


Fig. 8. Reçu de Jamar à M. Alfred Stevens, pour un groupe en terre cuite représentant un Faune violentant une nymphe (cat. 1451)

nègre – et dont il dit qu'il est passé des mains de M. Jamar dans celles de M. Stevens.

La pièce du Musée de Buffalo est apparue sur le marché de Londres en été 1952, année où elle a été acquise par ce musée. On ne sait rien d'elle auparavant. Elle a été cédée, accompagnée de deux documents justificatifs, un reçu de Jamar à Alfred Stevens (fig. 8) et un dessin à la plume accompagné d'une description sur enveloppe (cat. 1452).

Voici le texte du reçu de Jamar: «Reçu de Monsieur Alfred Stevens cinq cents francs pour un petit groupe en terre cuite de Gericault représentant satyre et femme Paris ce 1 avril 1866. Jamar ancien élève de Gericault.»

Une lettre de Jamar de la même époque est conservée aux archives du Louvre dans le dossier Montfort avec le brouillon du rapport de celui-ci à Clément[17]. La comparaison de l'écriture et de la signature de cette lettre avec celle du reçu est favorable à l'authenticité de ce document.

Voici le texte qui est écrit sur l'enveloppe, de part et d'autre du croquis (cat. 1452): «Je n'y tiens pas voilà un croquis informe que je t'envoie et que je fais en une seconde / regarde la main de la femme repoussant le bras du nègre / la femme gueule / le nègre pousse les lèvres / mon croquis est très mouvementé [?] et je le fais [?] et une plume affreuse / la femme lève l'épaule droite et tu ne peux voire l'autre bras du nègre qui est derrière la femme / l'épine dorsale se raidit.» Sur un bord de la partie collante de l'enveloppe il est écrit: «c'est de l'antique moderne», et sur le socle du groupe: «bon! je le frotte»[18].

Ce document a jusqu'ici toujours passé pour un autographe de Géricault. Cela m'avait paru impossible; premièrement, à cause de la graphie grossière et hésitante du dessin; deuxièmement, à cause de la graphie de l'écriture qui me semblait bien postérieure, troisièmement, à cause de la forme de l'enveloppe. Ce langage grossier de rapin est-il, d'ailleurs, vraisemblable pour un dandy tel que Géricault?

Le témoignage qu'apporte la forme de l'enveloppe était irrécusable. A l'époque de Géricault, l'enveloppe d'une lettre était formée par le papier même de la missive, replié sur lui-même, de manière à permettre d'écrire l'adresse sur une des faces apparentes qui était réservée à cet effet. Ce n'est que dans la seconde partie du XIXe siècle qu'on emploiera les enveloppes indépendantes de la lettre avec un rabattant collé.

Quant à l'écriture, je ne pouvais mieux faire que d'en demander l'analyse à MM. Pierre Faideau et Roger Laufer. Voici ce qu'ils écrivent au sujet de l'enveloppe (cat. 1452): «Cette enveloppe n'est pas écrite de la main de Géricault. La rapidité, le négligé, la tendance filiforme ne sont nulle part attestés dans les écrits de comparaison. Ainsi les mots «envoie», «une seconde» sont-ils à peine lisibles; mais tous les mots sont détachés les uns des autres, ce qui trahit un usage plus moderne.

Les formes ne sont pas anguleuses: ainsi, aucun «v» n'a-t-il la base pointue: . Les liaisons «de» sont serrées: , les barres des «t» sont relativement courtes: .

Bien entendu, aucun document en notre possession ne répond à ce genre d'écriture.

Signalons les «m» à 1er gramma développé et finale réduite:

«*m*on croquis» «*m*ouvement»

La diminution des arcades de «m» ou «n» ne s'observe pas chez Géricault.

Sur l'enveloppe, la lettre «b» est trois fois liée à la lettre suivante (trois occurrences de la lettre, deux à «bras», une à «bon»:

ligne 8

Géricault ne fait jamais de liaison. Il la fait très rarement après un «d»; ceux-ci sont le plus souvent développés vers la gauche et les formes courtes n'ont pas la tige refendue:

alors que sur l'enveloppe:

«derrière»

Les «l» isolés ont sur l'enveloppe la base arrondie, alors qu'elle est toujours raide chez Géricault, même lorsqu'elle se poursuit par un tracé final progressif:

alors que sur l'enveloppe:

Ces arguments suffisent.»[19]

Faut-il croire qu'au cours de son histoire le groupe sculpté a fait l'objet, de la part d'un de ses possesseurs, de ce commentaire égrillard, griffonné à la hâte sur une enveloppe et destiné à un correspondant inconnu à qui il ne fut pas expédié? Faut-il penser qu'il s'agit d'un faux fabriqué pour corser l'intérêt du groupe et appuyer son authenticité?

Cela n'est pas à exclure. Le ton de cette inscription respire l'apocryphe. Le «c'est de l'antique moderne» est vraiment de trop. Mais qui trop embrasse mal étreint, c'est bien le cas de le dire! Cette enveloppe incline à douter de l'authenticité de ce groupe, qui répond si bien – trop bien? – à la description de Clément. Toutes les hypothèses sont permises pour une œuvre dont le pedigree est absolument inconnu. Mais il y a le reçu de Jamar.

Dans les archives du Louvre figure une lettre en date du 30 avril 1870, d'un certain Bosschaerts demeurant rue Jean-Jacques-Rousseau, faisant état d'une terre cuite de Géricault. Elle est adressée au comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées.

«Paris le 30 avril 1870

Monsieur le Comte,
Vous avez eu ce matin l'extrême bonté de vouloir bien me promettre de parler à quelques uns de vos amis de la terre cuite inédite de *Géricault* que j'ai eu l'honneur de vous montrer ce matin.
Etant sorti toute la journée et voulant épargner aux personnes auxquelles vous voudrez bien me recommander la peine de se déranger.
Je viens vous prier Monsieur le Comte, de me faire écrire me faisant [connaître] l'heure à laquelle je pourrais les voir.
Recevez je vous prie Monsieur le Comte l'assurance de ma considération distinguée.

P Bosschaerts
rue Jean-Jacques-Rousseau 70»[20]

L'absence de toute description de l'objet ne permet aucune hypothèse. Le mot «inédite» semble indiquer que cet objet ne figurait pas dans la littérature sur Géricault, c'est-à-dire à l'époque, l'ouvrage de Clément.

S'agit-il bien d'un nègre? C'est ce que dit Clément. Le reçu de Jamar est plus près de ce que nous voyons, car il parle d'un satyre, mais ce n'est encore qu'une approximation; en effet, le satyre a les jambes et les oreilles d'un bouc, le faune n'en a que les oreilles, ce qui est le cas ici. Pour accentuer la brutalité du mâle, l'artiste lui a donné un profil camard qui le fait ressembler à un Noir. Géricault, qui a plutôt manifesté de la sympathie aux Noirs, aurait-il représenté le viol d'une Blanche par un nègre?

La composition de ces deux corps entrelacés est fort habile, ils forment véritablement un nœud charnel. Leur somatique plutôt ectomorphe est différente de celle propre à Géricault qui, surtout dans la lutte – la lutte d'amour plus encore que la lutte de mort – tend à hypertrophier la force musculaire! L'homme avance ses lèvres goulûment dans une grimace qui tient de la caricature, la femme ouvre tout grand la bouche dans un cri. Cet expressionnisme est inhabituel à Géricault qui, plus qu'à la mimique, demande aux corps de traduire les sentiments de l'âme. Le modelé lisse, presque sans accent, diffère de ce qu'on connaît – il est vrai que c'est si peu – des sculptures de cet artiste. Cette œuvre étrange contient une énigme.

Si la prudence est requise pour ajouter des peintures au catalogue des œuvres de Géricault fait par Clément, combien doit-on être plus circonspect encore dans l'attribution de sculptures. Je crois cependant que deux œuvres que n'a pas répertoriées Clément peuvent être rendues à notre artiste. Si je m'enhardis à le faire, c'est que, en toute certitude, elles ont appartenu au général de Brack, héros des guerres de l'Empire, qui a fréquenté l'atelier d'Horace Vernet quand il était demi-solde et y a rencontré Géricault. Le général Bro parle souvent de lui dans ses *Mémoires* et lui a vendu des œuvres de son ami en 1823 (t. I, doc. 237-239). L'une de ces sculptures est un *Lion couché* en pierre (cat. 1453). Malgré le certificat d'un expert contemporain qui l'a dit de Lethière, je le crois bien de Géricault. Ce lion est déjà mentionné en 1845 par Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres français au XIXe siècle:* «M. le général de Brack possède à Evreux [...] l'ébauche d'un lion au repos [...]. Le *lion* est d'un modelé puissant, et porte un caractère de majesté sauvage.»[21] La taille hardiment enlevée par grands coups de ciseau, en modelé *non finito,* est tout à fait celle du groupe *Satyre et Nymphe.* Comme la sculpture s'est maintenue longtemps dans la descendance du général de Brack, il n'y a aucun doute sur l'identité de cette pièce avec celle que mentionne Charles Blanc; elle présente donc un coefficient d'authenticité plus grand que les pièces répertoriées par Clément, vingt ans plus tard. Je ne serais pas surpris que le lion du dessin reproduit à la plume par une autre main que celle de Géricault, ait été fait pour ce lion débonnaire (cat. 1454).

Il est reparu, publié dans une revue en 1965, puis dans un ouvrage sur la sculpture au XIXe siècle en 1972, un bas-relief en cire intitulé *Cavalier antique* (cat. 1455), que le duc de Trévise avait fait figurer à l'exposition du *Centenaire* de 1924 sous le titre *Cavalier du Parthénon,* avec l'indication: «Appartient à M. Chabert de Brack.» Par la suite, le duc l'acheta à ce collectionneur, puisqu'il reparaît à sa vente en 1947, toujours avec le même titre.

Dans la collection du général de Brack, Charles Blanc l'avait admiré plus encore que le lion: «Le bas-relief est un chef-d'œuvre sans prix, bien digne, en effet, de Phidias, mais toutefois d'un modelé plus ressenti que ne le sont les sculptures de l'artiste grec.»[22]

Je ne sais par suite de quelle prudence ou négligence, M. Maurice Rheims a parlé d'une «*statue équestre,* d'après l'antique», rejetant la précision *Cavalier du Parthénon* que Trévise avait recueillie. Comme j'ai pu le vérifier, il s'agit bien d'un cavalier du Parthénon, figure appartenant à la partie de la frise ouest du temple qui est restée sur place. Cette frise était connue en Europe par des dessins qu'avait faits Jacques Carrey (1649-1726), et qui furent conservés à la Bibliothèque royale dès 1770[23]. Les dessins de Carrey ont beaucoup transformé leurs modèles et la reproduction de Géricault est exacte. En réalité, notre artiste a fait son bas-relief d'après un des moulages que Thomas Bruce

(1766-1841), septième comte d'Elgin, ambassadeur de Grande-Bretagne auprès de la Sublime Porte avait rapportés de son expédition à l'Acropole, en même temps que les sculptures originales déposées par lui. Ces moulages avaient été exécutés par Giovanni Battista Lusieri, peintre employé par le roi de Naples alors exilé à Palerme et que Lord Elgin, passant en cette ville en 1799 avait embauché dans son expédition. Rapportés à Londres, les «marbres Elgin» furent d'abord exposés par leur propriétaire dans sa maison de Park Lane, puis achetés en 1816 par le British Museum où ils furent exposés avec les moulages. C'est là que Géricault put les voir et qu'il fit sa copie réduite d'après un élément de la frise moulée par Lusieri aujourd'hui visible au British Museum. Pourquoi choisit-il un moulage plutôt qu'un original pour le copier? Sans doute parce que l'arabesque élégante de ce cavalier lui plut. On s'étonne que le peintre du *Radeau de la Méduse* se soit montré si attaché au classicisme pur, mais Géricault, en faisant le *Radeau,* n'avait pas renié le néo-classicisme, au contraire. Il faut qu'il ait beaucoup tenu à ce bas-relief en cire, si fragile, pour l'avoir ramené avec lui à Paris, ce qui dut nécessiter un transport délicat. Il a d'ailleurs souffert et nous est parvenu mutilé.

Le bas-relief du Parthénon apparaît-il dans l'inventaire après décès de Géricault? En se reportant au n° 90, on lit: «...un modèle de cheval monté par un cavalier en cire, un autre pareil prisés soixante francs» (t. I, doc. 299). Le mot «modèle» pourrait plutôt faire penser à une statue, mais ces inventaires sont si imprécis! Je ne pense pas qu'il faille y voir des sculptures.

Je ne partage pas l'admiration de Charles Blanc pour cette sculpture qui est une copie correcte, sans plus. Il va même jusqu'à la trouver supérieure à Phidias, sans s'être aperçu, semble-t-il qu'elle le reproduit. Quant au *Lion,* la taille en est d'une force singulière, mais l'expression un peu trop anthropomorphe laisse à désirer, Charles Blanc, emporté par son lyrisme y voit une «majesté sauvage». C'est plutôt le lion de la fable.

Traditionnellement les peintres se servaient, pour rechercher l'arrangement de leurs compositions, de petits mannequins articulés; aujourd'hui encore, on vend de ces mannequins dans les boutiques de fournitures pour peintres. D'autres artistes créaient eux-mêmes ces petits personnages en cire ou en plastiline. C'était le cas de Poussin.

Selon Clément, Géricault fit de même lorsqu'il conçut le *Radeau;* il avait fait faire, dit-il, au charpentier de la *Méduse,* qu'il avait retrouvé, «un petit modèle du radeau qui reproduisait tous les détails de la charpente avec la plus scrupuleuse exactitude, et sur lequel il avait disposé des maquettes de cire»[24]. Ce passage a été inspiré par Montfort qui était un témoin direct. Il dit même: «J'ai vu bien longtemps ce petit radeau et ses figures traîner dans l'atelier et couvert de poussière» (t. I, doc. 369 A).

De ces maquettes de cire employées par les peintres pour préparer leurs compositions, il ne reste aucun souvenir, car elles ont été détruites après l'exécution. Peut-être en est-il autrement pour Géricault si l'on en croit une communication faite à la Société de l'Histoire de l'Art français par M. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth en 1973. Celui-ci a retrouvé à Munich une statuette en plâtre plein, coloré en jaune[25], qui représente un *Moribond* nu, étendu à terre sur le flanc gauche (cat. 1456 A). Le crâne rond dénudé comme une boule, la façon dont l'artiste a détaillé muscles et tendons à la manière d'un écorché, rappelle les études anatomiques que Géricault fit au moment de l'exécution du *Radeau.* La comparaison proposée par l'auteur avec une étude dessinée d'un personnage du *Radeau,* que d'ailleurs l'artiste n'a pas suivie dans l'exécution, était convaincante. Je faisais alors connaître à M. Schmoll gen. Eisenwerth l'existence dans une collection parisienne d'une autre épreuve de cette statuette, enduite d'une teinte brune, sur laquelle je m'interrogeais (cat. 1456 B), et il ajouta une note à sa communication pour comparer ces deux moulages. La plasticité du modelé lui a fait supposer un modèle original en cire d'où aurait été extrait une maquette en plâtre plein (l'exemplaire de Cologne), et celle-ci aurait servi à faire en surmoulage le plâtre de Paris, qui est creux. Sagement, il a renoncé à voir un autographe dans l'inscription «Géricault», gravée sur le socle de l'exemplaire de Cologne; celle-ci n'a rien à voir avec la graphologie de la signature de Géricault; en fin de compte, pour lui elle aurait été apposée plus tard, lors de réparations qu'on dut faire du modèle en plâtre par suite de l'usure provoquée par les tirages. C'est une hypothèse bien compliquée. Cette fausse signature «Géricault» m'amène à penser que nous sommes en présence d'une réplique et non d'un original; de toute manière, le moulage (cat. 1456 B), plus nuancé, est d'une meilleure qualité, M. Schmoll gen. Eisenwerth le reconnaît lui- même[26], il est donc plus proche de la pensée première que l'auteur suppose avoir été en cire. M. Grunchec signale un autre exemplaire, mais sans dire en quelle matière il est exécuté. Il y a donc eu une maquette à l'origine.

Peut-on ajouter quelques données sur l'origine de la statuette aujourd'hui à Cologne? M. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth nous fournit les indications suivantes: «La statuette provient, en effet, de la succession d'un anatomiste ou d'un chirurgien, membre de la faculté de Médecine de l'Université de Lyon ou de Grenoble à qui elle aurait été offerte à la fin du XIXe siècle en une grande occasion par des élèves parisiens (le socle pourrait dater de cette époque). Elle aurait ensuite émigré dans la famille du médecin dont il est impossible d'établir le nom et été finalement acquise par divers marchands de tableaux mineurs qui auraient omis ou refusé catégoriquement d'établir une relation entre le nom du sculpteur et celui du célèbre peintre et accordé peu de valeur au plâtre qu'ils offraient à des prix modiques. Ce sujet macabre n'était pas fait pour plaire au grand public. L'auteur de ces lignes l'a découvert relégué dans un coin»[27].

Voilà bien des mystères formulés en peu de mots. Cependant, je suis en mesure de fournir cette précision qu'en 1924 cette statuette ou un autre exemplaire – plutôt celui de M. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, puisqu'il parle de Lyon

Fig. 9. *Le Radeau de la Méduse*
Auteur inconnu
Laiton repoussé
Collection particulière

ou Grenoble – se trouvait à Lyon. En effet, j'ai retrouvé aux *Archives de la Sauvegarde de l'Art français,* à propos de ce noyé, des lettres adressées au duc de Trévise par Henri Focillon, alors directeur du Musée des beaux-arts de Lyon.

Le 20 mars 1924, le conservateur écrit au duc: «Je vous réponds tout de suite 1°) au sujet de la maquette, c'est simplement un plâtre de petit homme nu, d'un beau caractère, vraiment très mort, sous les reliefs de la vie, et qui m'a été donné comme une étude de Géricault pour *la Méduse.* Ce serait cent fois mieux, si c'était une miniature complète de cette sauvagerie admirable. Mais vous l'ai-je décrite telle? Laquelle de nos imaginations l'a étoffée?[28] Tel que, je mettrai ce cadavre sous mon bras, et je vous le montrerai à Paris.»

Le 18 avril, peu de jours avant l'ouverture de l'exposition, Henri Focillon écrit de nouveau au duc de Trévise. Il lui parle d'abord de l'envoi de la *Folle* de son musée qu'on emballe «dans une camisole de bois». Il ajoute ensuite: «Pour la maquette, me voici ennuyé. Elle était chez ma mère, qui vient de quitter Lyon, comme je m'apprête à le faire, et, malgré des instructions sévères, le petit cadavre a été emballé et confié à la petite vitesse. On me dit néanmoins que les caisses arriveront à Paris dans huit ou dix jours. J'y serai moi-même à ce moment-là. Je ne puis vous donner d'autres indications que celles-ci: Etude d'homme nu, mort ou mourant, moulage plâtre. Dimensions: dirai-je une palme ou une coudée[29]? car je ne puis que me réfugier dans les approximations. Songez, je vous en prie, que ce petit plâtre m'a été donné (du reste avec cérémonie et grandes affirmations) pour une maquette de G., où est la certitude? Enfin vous la tiendrez dans vos mains savantes, et vous déciderez.»

Evidemment, la statuette n'appartenait pas à Henri Focillon. Elle fut envoyée à Paris. Figura-t-elle à l'exposition du centenaire? Le duc la considéra-t-il comme une œuvre autographe ou apocryphe? Le fait qu'elle n'est pas mentionnée dans le catalogue n'est pas une preuve, car, étant arrivée après l'inauguration de l'exposition, elle dut y figurer, si elle y fut présentée, hors catalogue.

Cette documentation, qui a le mérite d'être précise, ne paraît pas concorder tout à fait avec le pedigree vague proposé par M. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth.

Selon celui-ci, après avoir été donnée à la fin du XIXe siècle à un praticien de Lyon ou de Grenoble, elle aurait ensuite «émigré» dans la famille d'un médecin anonyme. Emigré où? A Paris sans doute. En tout cas, en 1924 elle était bien encore à Lyon. Mais s'agit-il du même exemplaire?

Je pense qu'on peut admettre cette statuette pathétique dans l'œuvre sculpté de Géricault. Bien entendu, elle ne peut être le moulage d'une des figurines en cire que l'artiste disposa sur son radeau miniature. Elle est trop grande pour cela (h. 0,11; l. 0,34); mais ce fut sans doute une étude poussée qu'il fit pour un des personnages et dont, par la suite, il abandonna l'idée.

Des œuvres peintes de Géricault ont été transposées en bronze par Etex en vue du tombeau qu'il fit pour l'artiste et qui fut exposé au Salon de 1841. On sait que le gisant en marbre s'étant rapidement détérioré, en 1846[30] Etex avait remplacé le tombeau monumental par une simple stèle; il envoya alors au Musée de Rouen la statue endommagée et le bas-relief de bronze qu'il avait fait pour représenter le *Radeau.* Lorsque, en 1883, grâce au legs du fils de Géricault[31], il rétablit le tombeau selon son plan primitif, en faisant cette fois en bronze la statue du peintre, il ne redemanda pas le bas-relief du *Radeau* au Musée de Rouen, mais ayant conservé le modèle en plâtre qui est aujourd'hui au Musée de Montargis il en fit un autre tirage et y ajouta alors latéralement des bas-reliefs d'après *l'Officier de chasseurs* et le *Cuirassier blessé.* Ces deux derniers tableaux

n'ont rien gagné à être transposés en relief. En revanche, malgré la réduction considérable de dimension, on peut se rendre compte de la magnifique qualité plastique du *Radeau* qui est un véritable bas-relief peint.

De son plâtre original, Etex a dû tirer plusieurs éditions. L'une d'elle est passée à la vente qu'il fit de certaines de ses œuvres en 1856[32]. A la même vente, le n° 66 intitulé «Géricault: petit modèle, avec droit de reproduction en bronze et en plâtre», est-il une réduction du gisant du Père Lachaise?

Enfin, signalons comme une curiosité cette reproduction du *Radeau* en laiton repoussé qui existe dans une collection anglaise et sur laquelle je n'ai aucun renseignement (fig. 9).

1 C. Clément, *op. cit.,* pp. 325-326.

2 Clément a fait une erreur, ce n'est pas la jambe gauche que lève le cheval, mais l'antérieur droit.

3 Il est à rapprocher en particulier d'un dessin (t. IV, cat. 1403), dont la composition, bien que différente, est conçue comme un groupe sculpté.

4 A. Etex, *Les trois tombeaux de Géricault,* Paris, 1885, p. 27.

5 Louis Batissier, «Géricault», in *La revue du XIXe siècle,* 1842, p. 18.

6 Directeurs de la succursale parisienne de la galerie d'art Goupil & Cie; ils étaient installés à Paris, au 19 boulevard Montmartre.

7 Voir à ce sujet l'article de Pierre Cadet, «La maison Susse, de Paris», in *G.B.A.,* mai-juin 1987, pp. 207-208. L'auteur donne l'année 1804 pour l'ouverture, 7 passage des Panoramas, du premier magasin Susse.

8 Soit quinze exemplaires numérotés de 1/15 à 15/15, dont cinq hors commerce numérotés de 1/5 à 5/5.

9 Edme-Etienne-François Gois (1765-1836).

10 «Documents sur la sculpture française et Répertoire des fondeurs du XIXe siècle», in *Archives de l'Art français,* publiées par la *Société de l'Histoire de l'Art français,* 1989, t. XXX, p. 196.

11 Dr Jean Jourdin, *La Vraye cognoissance du cheval, ses maladies et remèdes* par J. J. D. E. M. [Jean Jourdin, docteur en médecine] avec l'anatomie du Ruyni, Paris, 1647.
Autre édition: *Le Parfait cavalier, ou la Vraye Connoissance du cheval, ses maladies et ses remèdes, avec l'anatomie du Ruyni...* par J. J. [Jean Jourdin, docteur en médecine], Paris, Chamhoudry, 1655.

12 Olivier Bro de Comères, colonel de cavalerie, décédé en 1870.

13 *Archives de la Sauvegarde de l'Art français,* dossier Géricault, entretien consigné le 22 décembre 1927.

14 A. Joubin, *Journal de Eugène Delacroix,* t. I, Paris, 1932, p. 84.

15 *Théodore Géricault,* Salander-O'Reilly Gallery, New York, 1987, n° 33 (repr.), cat. n° 43.

16 C. Clément, *op. cit.,* p. 326, n° 5.

17 Lettre du 6 décembre 1867.

18 Le texte a été jusqu'ici retransmis avec quelques erreurs.

19 Pierre Faideau et Roger Laufer, *Rapport d'expertise sur des écritures de Géricault,* 19.X.1976.

20 Archives du Louvre S 5 1870 30 avril, P. Bosschaerts.

21 Charles Blanc, *Histoire des Peintres français au XIXe siècle,* Paris, 1845, t. I, p. 434.

22 C. Blanc, *op. cit.,* t. I, p. 434.

23 Dessins, conservés depuis à la Bibliothèque Nationale.

24 C. Clément, *op. cit.,* 1868 et 1879, p. 130.

25 Elle a été depuis achetée par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne.

26 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, p. 329.

27 Ibidem, p. 328.

28 Le duc a probablement dû croire qu'il s'agissait de la maquette du *Radeau* tout entier dont parle Clément.

29 Le coup d'œil de Focillon était juste. Elle a en effet a peu près une palme de large et une coudée de longueur.

30 Voir t. I, p. 190.

31 Voir t. I, doc. 442 et 462.

32 Vente du 9 décembre 1856, Paris, rue de l'Ouest, 80: «n° 47 Bas-relief en bronze du tableau de Géricault: *Le Naufrage de la Méduse* (1840). Exposé à Paris au salon de 1841, à Londres en 1851 et à New York en 1853».

MILITAIRES: DU VENT DE LA DÉFAITE À LA SECONDE RESTAURATION

Cavalier intrépide, fantassin infatigable, soudain le guerrier valeureux est frappé en pleine marche vers la gloire. Le héros n'est plus qu'un pantin disloqué; quelque projectile l'a couché là, sur la froide terre du champ de bataille et, pendant les longues heures de nuit, après le combat, contemplant le ciel comme le prince André de *Guerre et Paix,* il ne lui reste plus qu'à attendre l'arrivée des secours.

Les bulletins de victoire de l'Empire masquent une situation lamentable. Seule la Garde dispose d'un service sanitaire organique avec son personnel, son matériel de pansement, son équipement chirurgical et son train des équipages. Quant à la ligne, il faudra, le plus souvent, qu'elle se débrouille d'elle-même; les moins éclopés aidant les plus gravement atteints, les soutenant, les hissant dans des charrettes rustiques de réquisition, à la recherche d'un hôpital, de quelque église au sol jonché de bottes de foin ou d'un camp sanitaire improvisé près du champ de bataille. Là on panse avec de la charpie faite de linge réquisitionné et on coupe bras et jambes en série, c'est le seul moyen connu pour éviter la gangrène.

Les plus fortunés des éclopés sont accueillis dans des maisons particulières et soignés par l'ennemi, car devant un soldat blessé l'humanité reprend ses droits. Et puis, après guérison, ce sera, parfois, le lent retour à pied, à la recherche du corps introuvable[1].

Comment Géricault a-t-il eu connaissance de cette triste situation? Son *Cuirassier blessé* (t. III, cat. 966) ne l'était qu'en peinture; il paraît victime de quelque luxation plutôt que d'une blessure profonde. Il pâtit encore à la manière d'un héros antique, son visage reste impassible et sur son équipement nulle trace de sang. Il n'en sera plus de même dans les deux lithographies que l'artiste exécutera vers 1818: *Retour de Russie* (cat. 1461) et *Le chariot chargé de soldats blessés* (cat. 1467).

Dès la fin de février 1814, on a pu voir de pantelants cortèges de blessés suivant le lamentable exode des paysans qui cherchaient refuge dans la ville avec leurs charrettes remplies de meubles et d'objets hétéroclites; ces fantassins se servant de leur fusil comme de béquilles, ces cavaliers à la tête bandée de linges sanglants étaient à la recherche d'un hôpital qui pût les accueillir[2].

Deux feuilles de croquis faits par Géricault, d'après des soldats blessés rencontrés en 1814, sont conservées dans l'album de Chicago (cat. 1457, 1458). Ce sont des témoignages bouleversants des horreurs de la guerre, les seuls avec ceux de Goya à avoir été pris sur le vif par un très grand artiste.

D'autres croquis d'éclopés et de blessés ont été faits d'imagination en vue des deux lithographies précitées et certaines compositions n'eurent pas de suite.

Une feuille à la plume (cat. 1459) est curieusement garnie de fabriques, de toitures et de toute une série de croquis incisifs montrant un béquillard, des éclopés qu'on aide à se relever ou à monter dans des charrettes attelées à de hautes ridelles. Incontestablement, dans certains cas, le personnage compatissant est une femme. Cette série de croquis concerne une lithographie intitulée *La Laitière et le Vétéran* (cat. 1460), où l'on voit une femme qui a déposé à terre ses bidons de lait pour panser la jambe d'un fantassin assis sur l'arrière d'une charrette à laquelle est attelé un âne. Le sujet est traité d'une façon larmoyante dans le style des vignettes qui plus tard illustreront Béranger[3]. Précisément, cette petite lithographie a été faite pour orner une composition musicale *La Laitière et le Vétéran,* ronde composée par F. Berton. Elle se vendait 2 fr. 50. C'est à la demande du fils du compositeur[4], Pierre Berton, condisciple de l'atelier Guérin, dit Clément, que Géricault fit cette image. Vérification faite, Pierre Berton fut bien l'élève de Guérin.

Pour un peu trop mignarde qu'elle soit, cette vignette exprime la situation que nous avons évoquée plus haut, celle du blessé qui, même en pays ennemi, n'avait le plus souvent à attendre de secours que la pitié du passant.

Tout autre est la lithographie *Retour de Russie* (cat. 1461). Une aquarelle du Musée de Rouen (cat. 1462) montre peut-être une première version comportant plusieurs personnages: un grenadier qui boite, un soldat qui vient de s'écrouler à terre, un cavalier le bras en écharpe, un cuirassier s'accrochant au cheval de ce dernier. Le personnage central est repris d'une étude d'après nature de l'album de Chicago (cat. 1457). Par la suite, l'artiste réduisant ce groupe confus à deux personnages – un fantassin et un cavalier – sa composition prendra une allure monumentale. Il est à regretter qu'il n'en ait pas fait une peinture. La tête bandée de ce cavalier aveugle est transposée d'un autre dessin de ce même album (cat. 1458), mais elle est inversée sur la lithographie (cat. 1461).

Il a dû exister des recherches pour cette composition, car un petit dessin visiblement découpé dans une feuille plus grande (cat. 1463) montre un croquis à la pierre noire du profil du cavalier à la tête pansée, mais sans le haut bonnet de police, qui lui aussi a été repris d'après l'une des études du recueil de Chicago (cat. 1458).

A la réserve de la Bibliothèque Nationale figure une aquarelle (cat. 1464), reprenant le motif central de cette lithographie, mais elle n'est pas de la main de Géricault. Selon l'inscription du carton de montage, ce dessin proviendrait de la collection Devéria, cependant, la facture me paraît postérieure à cet artiste.

La lithographie du *Retour de Russie* (cat. 1461) a inspiré un beau tableau d'allure épique qu'Ernest Chesneau traite injustement de mauvais pastiche du *Cuirassier blessé*[5], l'*Episode de la Retraite de Moscou,* exposé par Edouard-Alexandre Odier (1800-1887) au Salon de 1833 (fig. 10)[6].

Pour *Le Chariot chargé de soldats blessés* (cat. 1467), Géricault avait d'abord conçu le sujet de la lithographie différemment. Dans la peinture du Fitzwilliam Museum de Cambridge (cat. 1465), cataloguée par Clément, la voiture est vue par l'arrière, chargée de soldats blessés; un officier est hissé sur le chariot par l'un d'eux, cependant qu'un grenadier lui tient les jambes. Pour ce sujet, il existe au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam une esquisse à la plume (cat. 1466) au recto de laquelle sont des études pour la tête de chien du portrait d'Olivier Bro (cat. 1739), ce qui constitue un repère chronologique nous reportant bien à l'époque que nous étudions.

La version lithographique (cat. 1467), quelque peu confuse, est plus complexe et plus dramatique. La charrette, où sont entassés pêle-mêle des militaires de divers corps et grades et que conduit un paysan, descend une pente; elle est tirée par trois chevaux dont l'un mord le cheval de volée à la croupe, détail pour lequel il existe un dessin à la mine de plomb (cat. 1468). Il n'a pas été conservé d'esquisse dessinée pour la lithographie. Le calque de la vente Mahérault (cat. 1467A) n'est pas fait d'après un dessin original, mais d'après la lithographie. Le mouvement

Fig. 10. *Episode de la retraite de Moscou,* 1832
Edouard-Alexandre Odier
Huile sur toile, h. 2,610; l. 1,980
Musée de Picardie, Amiens (Inv. 6996).

saisissant des chevaux a été emprunté à un croquis d'après nature que nous ne connaissons que par un calque conservé à la Bibliothèque Nationale (cat. 1469).

Qu'est-ce que le *Chariot russe,* mentionné dans un lot de dessins au n° 166 de la vente anonyme des 11-12 décembre 1826 à l'hôtel de Bullion?[7] Avait-il trait à la Retraite de Russie? A cette date, il a toute chance d'être authentique.

Une belle étude à la mine de plomb, reprise à la plume, de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1470) est peut-être une idée abandonnée pour une lithographie d'un cavalier blessé; nu-tête et nu-pieds, ce cavalier est sans doute un carabinier. Ce soldat se retrouve deux fois dans des attitudes un peu différentes sur une feuille de croquis (cat. 1471) et dans deux dessins mêlés à d'autres sur une feuille de calques d'Alexandre Colin (cat. 1471A). En outre, Géricault l'a incorporé dans une très belle composition au lavis gouaché (cat. 1472) où figurent d'autres cavaliers blessés et démontés.

Ces deux lithographies réalisées en même temps nous montre Géricault faisant œuvre de classique dans l'une et

Cat. 1462 *Etude pour le retour de Russie*
Plume, encre brune et aquarelle, h. 0,250; l. 0,210
Musée des Beaux-Arts, Rouen (Inv. 908.5.1)

de romantique dans l'autre. L'effet recherché dans le *Retour de Russie* est obtenu par la synthèse, et dans le *Chariot de blessés* par une opération analytique au moyen d'une accumulation de détails. Dans l'une, la construction pyramidale est statique et dans l'autre la composition croulante fait trébucher les chevaux et déverser sur le spectateur la lamentable cargaison de ce charroi de misère. Le magnifique mécanisme de l'armée voit ses rouages disloqués et cette chute, comme celle du *Cuirassier blessé,* exprime la défaite.

Le dessin de Bayonne (cat. 1473) montre des blessés affalés sur un monticule, un homme portant un corps et un fantassin appelant à l'aide; c'est peut-être une étude en vue d'une lithographie qui n'aura pas été réalisée. Cette feuille devait être dans le même carnet que celle du Fogg Art Museum (cat. 1474) représentant deux sujets analogues, et celle de Bayonne (cat. 1475) où un fantassin charge à la baïonnette derrière son camarade qui s'écroule à terre, blessé.

Une lithographie de Devéria (1805-1865) cataloguée par Clément comme faite d'après un dessin de Géricault, nous a conservé le souvenir d'un dessin à la mine de plomb ou à la pierre noire (cat. 1476) montrant un militaire, sans doute un cavalier, car il porte moustache, le dolman dégrafé, les yeux clos paraissant souffrir. L'inscription de Devéria «d'après nature» concernerait un croquis pris sur le vif en 1814.

Le numéro 153 de la vente de la succession Couvreur, à Drouot, les 1er et 2 décembre 1875, est décrit ainsi: «Général blessé, retraite de Russie, et soldat debout. Trois sépias rehaussées de blanc». Il s'agissait donc de trois dessins. Peut-être la *Retraite de Russie* correspond-elle à notre cat. 1462? Pas de trace d'un général blessé; le caractère sommaire de la désignation empêche sans doute de le reconnaître.

Sur une feuille (t. III, cat. 792) croquée rapidement, deux cuirassiers ou dragons, revêtus de leur manteau portent le corps d'un des leurs, mais il s'agit d'un dessin de la première période. Le dessin à la mine de plomb (cat. 1477) se réfère à un sujet analogue, mais il est moins caractérisé faute d'uniformes spécifiques. Au revers de ce feuillet est une étude à la mine de plomb (cat. 1533) pour le *Train d'artillerie,* ce qui nous reporterait à une époque antérieure.

Sur le folio 1 v° de l'album de Chicago (cat. 1478), un fantassin blessé se traîne à terre.

Plusieurs tableaux ayant trait à ce cycle des blessés et de la Retraite de Russie ont été indûment donnés à Géricault. Il me suffira de les noter ici: ils se passent de commentaires. Un *Cavalier blessé* (cat. 1479) du Musée d'Ixelles à Bruxelles, une *Etude pour «La Gloire»* (cat. 1480) exposée en 1951, un *Soldat à la tête bandée* du Musée de Cologne (cat. 1481), un autre blessé de l'ancienne collection Wilstach à Philadelphie (cat. 1482), un cinquième passé en vente publique à Galliera en 1960 (cat. 1483). N'est pas davantage de Géricault le *Soldat blessé* passé en vente à Versailles en 1961, puis à Bièvres en 1963 (cat. 1484), pas plus que ces *Cuirassiers au combat* (cat. 1485), ayant appartenu à Maurice Gobin, ou le *Cuirassier près de son cheval abattu* (cat. 1486), vendu chez Parke Bernet à New York en 1947 et encore moins le dessin larmoyant du Wallraf-Richartz-Museum de Cologne (cat. 1487), où figurent un militaire et une jeune femme. N'a pas plus de chance d'être autographe le cat. 1488, représentant un cavalier blessé désarçonné.

Klaus Berger a repris dans ses deux éditions françaises successives un grand tableau intitulé *Retraite de Russie* qu'il avait publié dans la première, parue en Autriche (cat. 1489) et qui ne me paraît pas être de notre artiste.

On trouve aussi parfois certains dessins du même sujet qui sont d'une autre main que celle de Géricault, ainsi un lavis assez confus de Bayonne (cat. 1490), au recto duquel on trouve des guerriers du Moyen Age progressant la nuit à la lueur d'une torche (cat. 1491). Me paraît de la même main le numéro 44 de Clément, dessin à la plume et au lavis recouvrant un autre dessin tracé à la pierre noire, que je ne puis reproduire[8]. N'est pas de Géricault non plus une *Berline chargée de soldats blessés* (cat. 1492), griffonnée à la plume et se trouvant à l'Art Institute de Chicago.

Le *Caisson d'artillerie* (cat. 1493), datable de 1818, est, dans l'œuvre de Géricault, l'un des plus remarquables échos de la défaite et de l'héroïsme inutile. Tenant en main une mèche allumée, un simple soldat juché sur un caisson désarticulé, dont le cheval gît à terre, menace d'y mettre le feu, tandis que sur la gauche un officier ennemi, l'épée à la main, mène une troupe à l'assaut.

L'heureuse conservation de l'album de Chicago nous permet de suivre l'évolution de ce sujet dramatique; en tenant les folios 1 r° (cf. t. III, cat. 884), 1 v° (cat. 1478), 2 r° (cat. 1494), 2 v° (cat. 1495), 5 r° (cat. 1496), 6 r° (cat. 1497) nous suivons la pensée de l'artiste à la recherche de l'action qu'il va retracer en quelques traits.

Au recto du premier folio en haut à gauche, la composition lui apparaît avec ses deux protagonistes, mais il essaie deux attitudes du soldat; ensuite, il imagine toute une mêlée autour de l'action principale. Puis son imagination erre sur d'autres thèmes, chevau-légers lanciers, terrible mêlée de cavalerie où un cavalier s'accroche désespérément à la selle de son cheval, cavalier poursuivant un cosaque. Au verso, le soldat accroupi met le feu aux poudres. Au folio 2 r° (cat. 1494), la composition qui remplit toute la page est cette fois bien ordonnée dans la pensée de l'artiste; par la suite il cherchera des détails. Il hésite sur l'arme qu'il va choisir pour son héros: soldat de l'infanterie ou de l'artillerie à pied ou grenadier à pied de la Garde impériale. Au folio 2 v° (cat. 1495) Géricault a voulu essayer le sujet inversé; selon un procédé qu'on rencontre quelquefois dans son œuvre, une fois exécutée la composition du folio 2 r° (cat. 1494) il a posé en décalque au verso (cat. 1495) les traits qu'il a repris au lavis de brun. Au folio 6 r° (cat. 1497), il essaie diverses positions pour son héros; au folio 6 v° (cat. 1498) il étudie son manteau puis, se consacrant aux blessés et à la boxe il abandonne le thème qui ne reparaîtra en écho qu'au folio 30 v° (cat. 1499). Suivant l'élan de son inspiration, l'artiste a représenté un caisson de munition au folio 4 r° (cat. 1500) du même album.

Cette lithographie (cat. 1493) fait certainement allusion à quelque action héroïque des guerres de l'Empire. Dans ces différents folios, la nationalité des attaquants ne laisse aucun doute: les mitres dont sont coiffés les fantassins, les rouflaquettes au-dessus des oreilles des officiers ou bien encore la casquette plate portée par l'un d'eux désignent l'armée russe. Cependant, le paysage très lisible sur la lithographie montre en arrière-plan une baie avec une ville sur un promontoire et des montagnes tombant dans la mer, ce qui évoque un site méridional. Est-ce une fantaisie de l'artiste? Notons que les folios 7 r° et 8 r° (cat. 1457 et 1458) qui suivent, comprennent des recherches pour le *Retour de Russie.* On pourrait penser aussi à quelques épisodes de la campagne de Pologne en 1807, où il y eut des combats au bord de la mer lors du siège de Dantzig. Cependant, la Baltique a un rivage plat; Géricault devait le savoir. La configuration de la côte rappellerait plutôt l'Espagne; on se battit en 1808 devant La Corogne et en 1810 devant Cadix. Mais les uniformes russes excluent cette hypothèse.

Lorsque, lors de la seconde Restauration, les lithographies alimentèrent à l'envi la ferveur populaire pour l'épopée impériale, la mort du maréchal Joseph Poniatowski (1763-1813) fut un des thèmes qu'ils traitèrent volontiers[9]. Le retentissement qu'eut en France cette mort de héros fut marqué par une pantomime au Cirque olympique[10]. Ce fut un des épisodes les plus tragiques des dernières années de l'Empire. Fait maréchal par Napoléon le 16 octobre 1813 au premier jour de la bataille de Leipzig, Poniatowski ne jouit pas longtemps de cet honneur. Neveu du dernier roi de Pologne, vaillant guerrier qui, avant de mener tant de fois à la victoire le corps des chevau-légers lanciers de la Garde, avait été l'un des héros de la résistance polonaise, il périt lamentablement trois jours après. Lorsqu'après la sanglante et funeste bataille de Leipzig, Napoléon décida de replier ses troupes, il dut leur faire traverser la ville et, pour couvrir leur retraite, il confia à Marmont, Macdonald, Lauriston et Poniatowski la mission de contenir l'ennemi dans les faubourgs. Toute l'armée devait passer sur le pont de Lindenau qui franchissait les nombreux bras de la Pleisse et de l'Elster. Dès que l'ennemi apparaîtrait, un caporal et quelques sapeurs avaient reçu l'ordre de faire sauter la première arche du pont que le colonel-génie Montfort avait fait miner. A peine furent visibles les premiers soldats de Blücher que l'ordre fut exécuté; il en résulta que plus de 20 000 Français se trouvèrent ainsi coupés de l'Armée. Deux généraux, Lauriston et Reynier, restèrent aux mains de l'ennemi. Beaucoup de ceux qui tentèrent de s'enfuir à la nage furent emportés par la violence du courant. Macdonald et Poniatowski ne voulurent pas laisser aux mains des Prussiens ce trophée qu'eût été la prise de deux maréchaux de l'Empire. Ils se jetèrent dans l'Elster à cheval. Mais la rive d'en face était escarpée; aidé par quelques soldats, Macdonald put y aborder; Poniatowski, qui avait été blessé de deux coups de feu, l'un au bras, l'autre au côté, n'hésita pas à s'engager dans le flot tumultueux, mais sur le point d'atteindre l'autre rive «il disparut dans les eaux, enseveli dans sa gloire, la chute de sa patrie et la nôtre».[11] Ce valeureux soldat qu'avait épargné tant de combats périt noyé.

L'action folle du maréchal Poniatowski fut un acte de courage et de fidélité exemplaire. Combien il lui aurait été facile de se sauver! Le tsar, qui à maintes reprises lui avait fait des avances, l'aurait reçu à bras ouverts, l'aurait fait panser, soigner. Mais il ne voulut pas laisser cette image de lui-même à la postérité, lui à qui on reprochait d'avoir combattu comme général dans l'armée autrichienne, il est vrai contre les Turcs. Il fut vraiment le héros qui sacrifie sa vie à son personnage.

Poniatowski était très populaire. Quand le général Lejeune fut envoyé par Berthier à Cracovie pour aller complimenter l'armée polonaise, commandée par le prince Poniatowski, il en reçut un accueil des plus gracieux et le rappelle dans ses *Mémoires:* «Son extérieur séduisant était embelli par une douceur et une grâce parfaite, ainsi que par un caractère chevaleresque qui en faisait en même temps un héros pour la galanterie. Aucun soldat n'était plus intrépide, aucun amant n'était sinon aussi fidèle, du moins aussi soumis...»[12] La mort de ce héros, symbole de fidélité à l'Empereur, parut un mauvais présage.

Horace Vernet a représenté cet épisode tragique dans un tableau[13] qu'une lithographie rendit célèbre. J'ai retrouvé dans son carnet de comptes[14] la mention suivante concernant cette œuvre: «1817 31 janvier Du général Rapp pour la mort de Poniatowski... 1 200». Cette vente au comte Rapp explique pourquoi un tableau de cette importance ne figure pas au Salon de 1817. Il y était représenté cependant par la gravure que Debucourt (1755-1832) avait faite d'après lui (fig. 11)[15]. Sans doute le comte Rapp l'avait-il commandé à l'artiste. Ce guerrier avait participé à toutes les grandes actions de guerre du Directoire et de l'Empire. Réfugié en Suisse après Waterloo, il rentra en France en 1817, puis, rallié aux Bourbons, fut fait pair de France en 1819 et maître de la garde-robe en 1820. Il ne profita pas longtemps de ces honneurs, car il mourut en 1821. C'est dès sa rentrée en France qu'il acheta ce tableau à Horace Vernet. Il paraît à sa vente après décès le 11 mars 1822 sous le n° 18: *Mort du Prince Poniatowski au passage de l'Elster* (sans dimensions). Il fit une somme élevée (4550 francs), si l'on songe qu'à la même vente une *Jeune femme sortant du bain* d'Ingres ne fit que 1750 francs et qu'à la vente Géricault en 1824 l'*Officier de chasseurs* n'obtint que 3005 francs.

Cependant, le professeur Jerzy Lojek, historien de la famille Poniatowski, à qui je me suis adressé pour essayer de savoir ce qu'était devenu ce tableau, me communiqua une autre version du pedigree: «Le tableau d'Horace Vernet, *La Mort de Poniatowski,* fut amené à Varsovie par un nommé Pfeiffer – un peintre et marchand polonais – au mois de janvier 1822, et ici mis à l'enchère le 25 janvier 1822. Selon le journal de Varsovie *Kurier Warszawski* du 26 janvier 1822, on a vendu le tableau pour le prix de 1400 zl. (florins polonais) à un acheteur inconnu. Mais une allusion dans le compte rendu des enchères du 25 janvier 1822, publié aux colonnes du *Kurier Warszawski,* suggère que ce fut en France qu'on avait enlevé le tableau de Vernet en 1822.

Fig. 11. *Mort du Prince Joseph Poniatowski*
Louis Philibert Debucourt
Lithographie d'après le tableau d'Horace Vernet
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

»Donc, selon les spécialistes polonais, c'est en France qu'il faudrait poursuivre les traces du tableau après 1822»[16].

Faudrait-il donc penser que le comte Rapp aurait vendu ce tableau à un Polonais nommé Pfeiffer, puis l'aurait racheté aussitôt, quand celui-ci le mit en vente dès son arrivée à Varsovie? Hypothèse invraisemblable. Y aurait-il eu deux versions de cette peinture par Horace Vernet? Sur le carnet de comptes du peintre, avant la mention le 31 janvier du général Rapp pour la vente de *La Mort de Poniatowski,* ledit carnet porte précisément: «1816 1 juin Reçu pour un tableau représentant la Mort de Poniatowski 1200».

Je ne sais comment il faut interpréter cette double mention? S'agit-il du même tableau, pour lequel en juin 1816 Vernet aurait reçu un acompte (1200), et l'année suivante le complément du prix convenu se montant à la même somme? A cette hypothèse s'oppose le fait que lorsqu'une mention concerne un acompte pour un tableau déterminé, Vernet l'indique nettement: «premier acompte», ou «deuxième acompte», ou encore «Reçu de X pour...», ou «Reste du paiement pour...» ou «Reçu le premier tiers..., le second tiers..., etc.». Mais si, en l'espèce il s'agit de deux œuvres différentes, le prix de 1200 francs pour chacune est très faible; le 18 août 1816, Vernet reçoit 2000 francs pour une *Bataille de Somosierra,* et au cours de l'année 1817 trois fois 1990 francs, soit 5970 francs pour un *Don Sanche.* Malgré tout, étant donné l'existence certaine de deux pedigrees, il doit bien s'agir de deux tableaux.

Dès 1822, *La Mort de Poniatowski* figure à l'exposition particulière qu'Horace Vernet[17], qui s'était vu refuser certains tableaux au Salon, expose dans son atelier pour protester contre l'ostracisme dont il s'estime être l'objet de la part des officiels.

Quoi qu'il en soit, ce tableau ou une autre version a été acheté par le duc d'Orléans, soit à la vente Rapp, soit plus tard, car on le voit figurer à l'inventaire des peintures et sculptures du Palais de Neuilly fait d'après un inventaire réalisé par M. Belot, conservateur des tableaux du roi en novembre 1847, sous la mention suivante[18]:

«Chambre à coucher de M. Fain Horace Vernet 1816. Mort de Poniatowski 67 × 83 Bon état».

Cette mention est répétée dans le constat d'objets conservés ou détruits après les pillages de février 1848 (Fondation Saint-Louis)[19]. Elle est presque identique:

«Chambre à coucher de Mr le baron Fain f° 10 Vernet (h^ce). Mort du prince Poniatowski: 1816 R bon état». R écrit en rouge, dans cet inventaire signifie «Rendu».

Une mention que j'ai retrouvée à la Fondation Saint-Louis dans le dossier de la liquidation des collections du roi Louis-Philippe concerne peut-être cette œuvre. Il s'agit d'un «Etat des tableaux Restaurés nettoyés et divers Ouvrages faits par Leboucher peintre», 4 rue de Chartres-du-Roule, et produit à Paris le 12 mai 1851. On y trouve incluse la dépense suivante: «Fait une inscription à l'huile en ombrée pour le tableau de poniatowski *(sic)* à Mr Le Lieut. Gal. Baron Atthalin... 4»

Le baron Atthalin était un compagnon de jeunesse du roi Louis-Philippe qui avait vécu en Angleterre. Cet orléaniste était un familier d'Horace Vernet, puisque celui-ci l'a fait figurer dans le tableau qu'il a fait de son atelier. Dans l'inventaire de Louis-Philippe, dressé après 1848, dont il a été parlé plus haut, plusieurs vues de Twickenham, résidence du duc d'Orléans en Angleterre, faites en gravures par le baron Atthalin, sont mentionnées, soit au Palais

Royal dans le cabinet de Madame, soit à Neuilly au premier étage. Et elles ont toutes disparu.

La facture produite par A. Leboucher concerne un arriéré de travaux faits pour le compte du domaine privé de Louis-Philippe. Certains de ces travaux peuvent être récents, puisque l'un concerne le rentoilage de la *Famille italienne* qui est signalé crevée dans le récolement. Louis-Philippe aurait-il fait cadeau de *La Mort de Poniatowski* au baron Atthalin?

Mais alors pourquoi figurait-il dans l'appartement du baron Fain, autre familier du roi, à Neuilly?

Cette mention dans un état de réparation de 1851 est la dernière trace de ce tableau important pour l'imagerie napoléonienne, car il est de 1816. On ne le retrouve pas dans les ventes des collections Louis-Philippe à Londres.

Cependant, une illustration d'un album historique intitulé *Napoléon,* réalisé sans doute avant la guerre de 1914 par Armand Dayot, reproduit ce tableau avec la mention «Mort du prince Poniatowski d'après le tableau d'H. Vernet. Collection de Mme la Princesse Poniatowski». Les princes Casimir et Michel Poniatowski, à qui j'ai écrit à ce propos, ont bien voulu me répondre qu'ils n'avaient aucun souvenir d'une toile de ce sujet ayant appartenu à leur famille. Qu'est devenue cette œuvre importante, dont vraisemblablement Vernet a fait deux exemplaires, et qui a été magnifiquement reproduite sur papier grand aigle par Debucourt dans cette gravure à l'aquatinte dont la lettre est rédigée en français et en polonais[20]? Elle fut popularisée par une adaptation lithographique qui en simplifie la composition (fig. 12) et qui en a inspiré d'autres, notamment par Victor Adam en 1832, 1833, 1838 (fig. 13). Elle a été plagiée en imageries populaires coloriées à la main. Une autre lithographie de Vernet représente un portrait équestre du prince (fig. 14)[21].

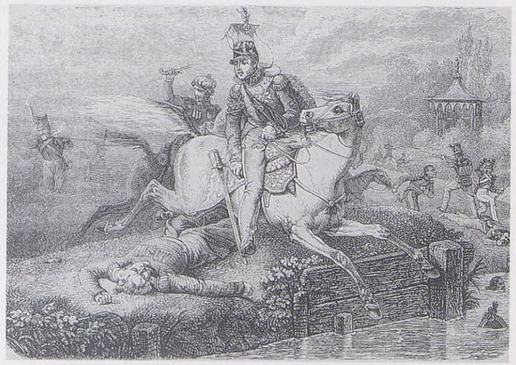


Fig. 12. *La mort de Poniatowski*
d'après Horace Vernet
Auteur inconnu
Courtault Institute of Art, Londres

Fig. 13. *Poniatowski*
Victor Adam
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

L'un des deux exemplaires de ce tableau est reparu à une vente anonyme à Drouot, Paris, le 10 décembre 1980, sous le numéro 42 (fig. 15). Ses dimensions, h. 0,65; l. 0,82, correspondent en un peu plus petit à la peinture figurant dans les inventaires du château de Neuilly précités, ce qui peut s'expliquer par une légère rognure des bords lors d'un rentoilage. Malheureusement, l'acheteur de cette toile ayant désiré rester anonyme, je n'ai pu voir si quelque inscription sur le châssis pouvait fournir des indications sur son origine; de la part du vendeur, même discrétion. Ce tableau, de la meilleure époque d'Horace Vernet, semble être passé inaperçu aussi bien dans le monde des musées que dans celui des historiens.

Un tableau attribué à Géricault, qui proviendrait de la collection Goetz, est indiqué comme représentant le maréchal Poniatowski. C'est un officier de l'armée impériale, en demi-buste, de profil à droite. L'œuvre est de qualité, mais plus proche de la manière de Pagnest que de celle de Géricault (cat. 1501). Quant au modèle, il paraît bien être le maréchal, si l'on en juge par l'iconographie de celui-ci publiée par Andrea Busiri-Vici[22].

Sans doute à la même époque qu'Horace Vernet, Géricault traita le même sujet. Clément a cru le voir dans le n° 57 de son catalogue[23]. Nous avons vu que ce tableau (t. III, cat. 795) devait représenter le comte de Colbert. Mais, des essais de Géricault en vue de ce thème, il est resté une trace dans un magnifique dessin (cat. 1502), où l'on voit vers la droite un officier de chevau-légers lanciers polonais chargeant, le sabre tiré en position basse, et se retournant vers ses troupes. La dimension de ce dessin est celle qui paraît faite pour préparer à grandeur une lithographie.

Fig. 14. *Le prince J. Poniatowski*
Horace Vernet
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

Un calque du lot Mahérault (cat. 1502A) a été pris d'après cette pièce.

Un autre calque à la plume, dû cette fois à Alexandre Colin (cat. 1503A) montre le même sujet avec de légères variantes. On peut penser que celui-ci a été fait d'après un dessin qui a appartenu à Colin et qui apparaît à sa vente, le 22 décembre 1859, sous le n° 30: «Le prince Poniatowski à la plume sur papier calque». Il est possible d'ailleurs qu'il s'agisse du dessin (cat. 1502) dont le papier huilé est transparent, mais il y a plutôt lieu de penser que c'est à la version du cat. 1503 que correspond le calque de l'album de Colin, car dans ce dernier apparaît nettement la rivière avec une ville dans le fond. Enfin, si l'on compare le dessin de Géricault (cat. 1502) au Portrait du Maréchal Poniatowski (fig. 16) que le prince Casimir Poniatowski m'a fort aimablement communiqué, on s'aperçoit, pour autant qu'une simple esquisse le permette, que le personnage représenté par Géricault offre une indéniable ressemblance avec le modèle de cette peinture.

En outre, la composition du dessin cat. 1502 et du dessin du tome III, cat. 793 est nettement indiquée dans un croquis que Géricault a entouré d'un cadre (t. III, cat. 792); ce dessin au graphisme buissonneux appartient bien à la première période ainsi que le précédent (t. III, cat. 793) où l'on voit deux fois un officier de chevau-légers lanciers chargeant. Dans la partie du recueil de Chicago remontant à 1813-1814, on voit, traité très cursivement au folio 51 r° (cat. 1504) un Poniatowski. Qu'il s'agisse bien dans ces dessins du maréchal Poniatowski se jetant dans l'Elster ne paraît pas douteux, car on voit nettement la rive du fleuve et le plan d'eau. L'événement ayant eu lieu en 1813, Géricault y aura pensé avant son voyage en Italie et aura repris à son retour l'idée première pour une lithographie.

Géricault paraît donc inspiré par la fin tragique de l'Empire plutôt que par ses victoires: en effet, sur l'une de ses compositions (cat. 1471) ne voyons-nous pas deux cavaliers blessés sur des chevaux au pas, tandis que sur une autre feuille de croquis (t. III, cat. 792) deux cuirassiers transportent un camarade blessé. Le mouvement du cheval dans le dessin (cat. 1471) est assez proche de celui de la lithographie d'Horace Vernet (fig. 13); tandis que sur les autres essais, le maréchal le fait se cabrer avant de se jeter à l'eau pour voir si sa troupe le suit. Dans la partie du recueil de Chicago, datant de 1813-1814, au folio 1 r° (t. III, cat. 884) apparaît sans doute dans un encadrement le maréchal Poniatowski caracolant auprès de ses cavaliers.

Sur un feuillet du Louvre (cat. 1505), il existe de ce lancier deux croquis à la mine de plomb en position inversée. Au verso dudit feuillet figure une esquisse pour le *Radeau de la Méduse*[24].

Cela pourrait donc situer le moment où Géricault songeait à faire une lithographie, à moins que ce ne soit des croquis de souvenir. Cependant, la solution n'est pas si simple, car sur le même côté du feuillet l'artiste a fait quatre

Fig. 15. *Le Prince Joseph Poniatowski à cheval*
Horace Vernet
Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,820
Collection particulière.

Fig. 16. *Maréchal Poniatowski*
Auteur inconnu
Huile sur toile
Collection particulière.

croquis à des stades divers d'exécution; l'un d'eux, très poussé, est un chevau-léger lancier, assis de face et revêtu de sa grande tenue. Or, ce corps de chevau-légers lanciers a été dissous avec tous les autres corps de la Garde en 1815. Le costume et l'équipement, m'a dit le colonel McCarthy, ne laissent aucun doute sur le fait que ce lancier est bien de l'époque impériale; le sabre suffirait, aussi bien que la manière de natter le cordon autour de la schapska, qui est bien celle du 2e régiment de chevau-légers lanciers; l'absence d'épaulette du côté de l'aiguillette est également caractéristique. L'argument que l'artiste aurait pu copier quelque recueil d'uniformes militaires dont il possédait des exemplaires ne peut être retenu, en raison de la diversité des poses, de la constance du même type physionomique et du fait qu'une fois même le dessinateur a isolé par un cadre le buste du personnage comme s'il voulait faire un portrait. Ces croquis ont été évidemment faits d'après le vif. Mais de nombreux soldats libérés avaient conservé sous la Restauration leur ancien uniforme. Géricault a pu prier l'un d'eux de le revêtir pour le faire poser. Plus tard, d'ailleurs, d'anciens soldats de la Grande Armée revêtiront leur uniforme pour paraître dans des pantomimes militaires évoquant des hauts faits de l'époque impériale, les figurants se trouvant parfois avoir été des acteurs réels. De tels spectacles furent tolérés même sous la Restauration. Ainsi, la mort tragique d'un héros de l'Empire fut au Cirque olympique le sujet d'un mimodrame en trois actes, intitulé *Poniatowski ou le passage de l'Elster,* joué le 11 décembre 1819.

Cependant, il est certain que le peintre a pensé à un lancier dans l'attitude du maréchal Poniatowski dès les années 1813-1814; aussi retrouve-t-on des esquisses de cette composition dans la partie du recueil de Chicago qu'on date de cette période. Voici sur le folio 57 vo (t. III, cat. 808), en bas à droite, en sens inverse, le lancier sur son cheval cabré, dessiné à la mine de plomb; il reparaît au folio 48 ro (t. III, cat. 885) dans une position similaire, situé cette fois au coin supérieur gauche de la feuille. Enfin, au folio 51 ro (cat. 1504) figurent deux croquis de Poniatowski se touchant par la croupe des chevaux; sur celui où le cheval marche vers la gauche, c'est-à-dire en sens inverse de la composition finale, on voit nettement figurées les deux rives de l'Elster.

Et lorsque sur le feuillet du Louvre (cat. 1505), faisant poser un lancier, il trace deux fois un officier sur son cheval cabré, son imagination mise en branle par le soldat qu'il dessine lui fait esquisser ce lancier en action – à moins, ce qui me paraît plus vraisemblable, qu'il n'ait fait poser ce demi-solde dans son ancien uniforme de lanciers, pour avoir un modèle en vue de la lithographie à laquelle il songeait. A ce moment-là, c'est-à-dire en 1817-1818, date à laquelle je crois pouvoir situer le cat. 1502, l'artiste se sera souvenu de son ancien projet pour en faire une lithographie qui ne sera pas exécutée. A en juger par les nombreux croquis conservés, cette mort héroïque a donc beaucoup préoccupé Géricault à deux moments de sa vie. Remarquons que Géricault, comme Horace Vernet, n'a point voulu représenter la mort de Poniatowski, mais le moment qui précède cette mort, où, encore dans toute sa gloire et plein de l'espoir d'échapper à l'ennemi, il va se jeter dans l'Elster. Chez Horace Vernet, l'action est commencée, le cheval est lancé en plein galop, au-dessus de l'abîme; dans les projets de Géricault, le cavalier rassemble les rênes pour précipiter sa monture dans le flot mortel. Géricault réagit en classique et Vernet en romantique.

C'est après 1815 que commença à prospérer en France une imagerie de l'épopée impériale à qui la lithographie prêta ses facilités. Ce procédé de la lithographie, Géricault s'y intéressa dès son retour d'Italie, qui dut avoir lieu fin octobre 1817. Sa plus ancienne lithographie représente des *butteri* (t. IV, cat. 1214A) de la campagne romaine; après quelques essais, deux portraits de MM. Lanneau et de Brunet (cat. 1834 et 1835), le *Porte-étendard* (t. II, cat. 315) qui doit avoir été fait d'après un tableau de ce sujet qui appartenait à sa tante Alexandrine-Modeste Caruel (t. I, doc. 24), il s'est mis comme d'autres artistes à évoquer les guerres de la Révolution et de l'Empire.

C'est à ce moment-là que Charlet et Horace Vernet commencèrent à glorifier l'épopée impériale en utilisant la lithographie. Géricault s'y laissera entraîner lui-même dès 1818, et Charlet dessinera pour l'imprimerie Delpech deux suites: les *Costumes militaires français* et les *Costumes de la Garde impériale.*

Quand il s'est tourné vers l'expression lithographique, il est arrivé à Géricault de reprendre des thèmes qu'il avait traités antérieurement et qu'il jugeait propres à intéresser le public. Nous en avons la preuve avec les *Trois trompettes de lanciers* d'une collection particulière (t. III, cat. 799). Du motif central, Géricault a tiré une lithographie qu'il a signée T. G. pour laquelle il existe à l'Ecole des beaux-arts une étude préparatoire à la mine de plomb (cat. 1506) dessinée en double face, le verso (cat. 1507) étant calqué par transparence sur le recto, pour permettre au lithographe de travailler directement sa pierre; le trompette ainsi devient gaucher, afin qu'il soit droitier au tirage (cat. 1508). Au recto, le buste du cavalier a été repassé à la sanguine, peut-être pour être plus lisible en transparence au cours de l'opération d'inversion.

La lithographie titrée *A cheval* (cat. 1509) serait mieux intitulée *le boute-selle.* En effet, la sonnerie «A cheval» fait sauter en selle les cavaliers dont les chevaux sont restés harnachés, tandis que la sonnerie «le boute-selle» appelle ceux-ci à seller et brider les chevaux. Or, on distingue deux cavaliers ajustant une bride. Les gestes et les attitudes des personnages sont gauches et raides; c'est sans doute un des premiers essais de Géricault dans la technique de la lithographie. Il a dû s'essayer directement sur la pierre, car il n'existe aucun dessin préparatoire à cette gravure.

Il n'en est pas de même pour la lithographie du *Mameluk de la Garde impériale défendant un trompette blessé* (cat. 1510), une des plus expressives de Géricault, pour laquelle nous conservons des dessins préparatoires. Le dessin du Musée de Rouen (cat. 1511), qui a appartenu à Lehoux, est celui qu'a connu Clément; la composition est déjà en place mais conçue en largeur: le trompette renversé sur son cheval et le mameluk qui, le cimeterre en main, s'apprête à le défendre contre un cosaque vu de face fonçant au galop, forment un groupe épique. Ce dessin étant sur calque, on peut penser qu'il a été précédé par d'autres recherches. L'artiste a compris que la composition aurait plus de caractère en hauteur et ce fut son idée définitive dans un dessin qui est peut-être perdu, mais dont il aura fait ce beau calque à la plume (cat. 1512), inversé pour que les personnages ne soient pas gauchers sur la lithographie. Ce dessin doit être le no 46 de la vente Alexandre Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859. Il en existe un autre calque (cat. 1512A) provenant de la vente Mahérault, qui n'a pas l'exactitude rigoureuse que présentent les calques de Colin.

Quant au magnifique dessin à la pierre noire (cat. 1513), il est difficile de le considérer comme étant de notre artiste, tant il correspond étroitement à la lithographie. Ne serait-il pas de Devéria?

C'est contre l'attaque d'un cosaque que ce mameluk de la Garde de l'Empereur tente de défendre un trompette blessé. La fougue des cosaques a inspiré à Géricault un magnifique dessin à la pierre noire (cat. 1514) où l'un de ces guerriers charge presque face au spectateur en se retournant vers la gauche. En arrière-plan, des cuirassiers chargent des cosaques qui s'enfuient[25].

Des croquis, des dessins, voire des aquarelles laissent deviner des recherches sans doute pour des lithographies qui n'ont pas été jusqu'à la réalisation.

Une des plus belles compositions inspirées à Géricault par la Grande Armée est une aquarelle de l'Art Institute de Chicago (cat. 1515), apparue à l'exposition du *Centenaire* en 1924 et qui, très probablement, a appartenu au cabinet de M. de Musigny, ami de Géricault. Un général voit défiler devant lui divers cavaliers qui vont charger l'ennemi. Il est évident qu'il s'agit d'une conception en quelque sorte emblématique, car l'artiste s'est complu à détailler les uniformes de divers corps de cavalerie de l'Empire.

Nous devrions avoir, peut-être par Géricault, une vision de «l'*Empereur, suivi de son état-major, visitant les blessés après une bataille.* A la sépia, avec quelques touches d'aquarelle. H., 190. – L., 285 mill.», s'il faut en croire Clément qui l'a cataloguée sous le no 47, et qui note que cette pièce est passée à la vente Camille Marcille où elle a été adjugée 40 francs à M. Vignières[26]. En réalité ce que l'on trouve, sous le no 88 à la vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 6-9 mars 1876 est quelque peu différent: «L'Empereur Napoléon Ier visitant le champ de la bataille d'Eylau. Dessin sur papier blanc à l'aquarelle et à la sépia. Au verso, un cavalier nu sur un cheval qui est tenu à la bride par un homme. Dessin à la sépia, sur papier blanc. 0,19 × 0,29.» Prudent, Clément a donné un titre plus général, il peut s'agir d'une étude préparatoire pour une des esquisses produites en vue du concours pour le tableau de la bataille d'Eylau, institué en 1807 et gagné par Gros qui exposa son tableau au Salon de 1808. Dans ce cas-là, cela ne pourrait être de Géricault; cependant, rien d'analogue n'est reparu sous son nom ou celui d'un autre.

Plus fâcheuse peut-être est la disparition d'un *Dragon de l'Empire,* catalogué par Clément au no 60*bis,* car il s'agit d'une peinture qui, dit l'historiographe, «aurait été donnée par Géricault à un M. Ferand, dont il avait reçu des leçons de dessin [et qui] appartient à M. Dobrée, à Versailles». Il le décrit ainsi: «Il est monté sur un cheval bai brun tourné à droite qui se cabre, et, le sabre à la main, il se retourne pour faire un commandement. Quelques parties, la tête et les mains du cavalier entre autres, sont peu avancées. H., 54. – L., 45 cent.»[27]

D'après le style de l'œuvre, c'est à cette époque que Géricault a dû concevoir une scène de bataille pour laquelle il nous reste une feuille de recherches (cat. 1516). Il a en effet exécuté au lavis sur cette feuille douze têtes de militaires, soit imaginés dans le feu de l'action, soit blessés ou morts. La largeur de la touche, le sens du volume, la sobriété de l'expression toujours juste, sans effet déclamatoire, corres-

pondent bien à ce moment de la plénitude de ses talents entre les deux voyages d'Italie et de Londres.

Que dire du dessin à la plume exposé chez Marlborough, à Londres, en 1952 (cat. 1517), montrant Napoléon dans son attitude familière les mains derrière le dos? Le caractère anecdotique, la placidité du trait me paraissent indiquer un autre peintre que Géricault.

L'Etat-major russe du Musée de Bruxelles (cat. 1518), où certains ont voulu voir le tsar Alexandre Ier, a joui d'une certaine réputation depuis son exposition à Winterthur en 1953. Lorenz Eitner, qui le croyait alors autographe, l'attribua plus tard à Gros. La facture de cette peinture, qui ne peut avoir été faite qu'après 1815, est étrangère à Géricault.

Un autre militaire russe est représenté à côté de lanciers polonais sur un dessin donné par Jean Gigoux au Musée de Besançon (cat. 1519). La présence d'un officier russe aux côtés de militaires polonais peut faire douter qu'il s'agisse d'une œuvre de Géricault, mais cette présence est naturelle si l'on attribue l'œuvre à Michalowski dont c'est d'ailleurs la manière.

Le tableau d'un *Militaire de profil* (cat. 1520) d'une ancienne photo Druet, qui fut éditée en carte postale, est tout à fait étrangère à notre artiste. Les *Deux Grenadiers de la Garde* en demi-buste (cat. 1521), apparus à la vente de la succession du baron Cassel qui eut lieu à la galerie Georges Giroux, à Bruxelles, le 20 novembre 1953, relèvent tout à fait de la manière de Charlet. Quant au «Französischer Gardist» (cat. 1522), exposé à la galerie Heinemann de Munich en 1913 sous le nom de Géricault, c'est une œuvre qui n'est peut-être même pas française et qui ne représente pas un militaire.

Un Capitaine d'infanterie provenant de la succession Edouard Detaille (cat. 1523) a fait des dupes, bien que l'uniforme et l'inscription portée au dos aient indiqué une époque plus récente. Ce tableau ovale à l'origine, a, par la suite, été mis au carré.

Le dessin à la mine de plomb et au lavis (cat. 1524) représentant un chevau-léger lancier ne peut être de Géricault, car certaines pièces de l'uniforme nous reportent au temps de Louis-Philippe.

En revanche, un *Trompette de cavalerie* (cat. 1525), qui, à en juger par ses bottes à l'écuyère et son calot, doit être un cuirassier, sonnant de son instrument, est de bon aloi.

Entraîné par l'analogie avec la forme du bonnet de police, l'artiste s'est amusé à imaginer le profil d'une femme coiffée d'un bonnet serré à la tête.

Ne méritent pas de commentaires plusieurs batailles (cat. 1526-1528), dessinées ou peintes qui ont figuré indûment sous le nom de Géricault en diverses circonstances, tout comme cet intéressant lavis représentant *Le Passage de la Bérésina* (cat. 1529). Le dessin à la plume de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1530), montrant un cavalier désarçonné, a figuré dans une exposition organisée par Charles Martine qui était un connaisseur, mais dans le catalogue, il remarque que «la facture de ce croquis rappelle celle de certains dessins de Gros».

Le style permet de distinguer assez bien les recherches dessinées de sujets militaires datant de 1812 à 1814 et celles qui ont été faites après 1817. Le fougueux croquis jailli de l'imagination de l'artiste pour figurer un engagement entre cavaliers et artilleurs (cat. 1531) date de la seconde période, car l'artilleur qui saisit au mors le cheval d'un cavalier rappelle une attitude des esquisses de la *Ripresa* dans la *Course des chevaux barbes* (t. IV, cat. 1375, 1376). A gauche, les servants essaient de dérober la pièce à l'assaut de l'ennemi; mais c'est en vain, car un cheval s'écroule. Quel magnifique tableau eût donné cette esquisse géniale!

Dans un autre dessin (cat. 1532), les cavaliers sont cette fois à gauche. Les servants, pour défendre leur pièce, vont jusqu'à se servir de l'écouvillon comme d'une arme. Au premier plan, un blessé rappelle encore un personnage de la *Course des chevaux barbes,* l'homme plaqué au sol. Tous les hommes sont nus et la saillie des muscles évoque le style michélangelesque de Géricault après 1817.

Plusieurs œuvres de l'artiste montrent des trains d'artillerie. Les chevaux des Ardennes, sujet d'une lithographie plus tardive (fig. 17)[28], sont attelés à un avant-train; l'un d'eux est monté par un artilleur. Sur un dessin à la mine de plomb (cat. 1533), un train d'artillerie se déploie de profil, de gauche à droite, à peine esquissé, mais l'artiste a précisé l'un des chevaux de pointe et l'artilleur montant l'autre cheval. Magnifique est la lithographie: *Artillerie à cheval de la Garde impériale changeant de position* (cat. 1534). Galopant dans une direction perpendiculaire au train, les robustes animaux fouettés par leur postillon semblent vouloir tout pulvériser devant eux.

L'artiste a imaginé des combats entre cavaliers et artilleurs, comme dans cette lithographie *Cuirassiers chargeant une batterie d'artillerie* (fig. 18) qui a le caractère mignard de la dernière période[29]. Dans le dessin à la plume du Musée Bonnat (cat. 1535) on retrouve le même feu que dans un dessin précédent (cat. 1532). Il existe d'ailleurs de ce dessin un calque en mauvais état (cat. 1535A).

Réagissant en peintre de formation classique, l'artiste voit les combattants nus comme des héros antiques. Il retrouve l'aisance qu'il a toujours eue en dessinant les nus en action, et cette connaissance du corps humain qui lui fait toujours trouver le jeu musculaire correspondant au geste, aisance que ne possède pas au même titre Delacroix. Aussi dans cette scène de combat du Musée Bonnat (cat. 1535), née de la même inspiration et sans doute le même jour que le dessin (cat. 1532), ces héros nus ne sont donc pas des combattants antiques, mais toujours des cavaliers attaquant des artilleurs qui brandissent un écouvillon comme un javelot. Il en est de même dans ce dessin, connu par un calque d'Alexandre Colin (cat. 1536) montrant un fantassin qui fuit un cavalier prêt à sabrer, ou dans cette feuille de croquis (t. III, cat. 792) mentionnée plus haut, dont Colin a d'ailleurs calqué un des sujets (cat. 1471A).

Je n'ai pas retrouvé une peinture représentant un choc de cavalerie ainsi décrit à la vente Jean Dollfus, galerie Georges Petit, Paris, 2 mars 1912, n° 40, et adjugé 3410 francs à Schoeller: «Dans un site montagneux, un choc de cavalerie

Fig. 17. *Chevaux des Ardennes*
Géricault
Lithographie de G. Engelmann
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

Fig. 18. *Cuirassiers chargeant une batterie d'artillerie*
Géricault
Lithographie de Villain
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

met aux prises des combattants revêtus d'uniformes aux couleurs vives. Sur le sol pierreux, vers le premier plan, gisent quelques chevaux, victimes déjà de la sanglante mêlée. Toile. Haut., 43 cent.; larg., 60 cent.» Le catalogue de la vente Dollfus renvoie à la vente Léopold Flameng, 14 avril 1882, n° 28, où ce tableau figure sous le titre suivant: «Une bataille. Combat entre des cavaliers. Esquisse. 42 × 59». Ce ne peut être le n° 37 de l'inventaire après décès Géricault: «Un tableau ancien représentant un Choc de Cavalerie prisé trois francs» (t. I, doc. 299), puisqu'il s'agit d'un tableau «ancien»; mais ce pourrait être un des tableaux contenus dans le n° 5 de la vente après décès «Deux grandes esquisses, batailles en Egypte» (t. I, doc. 311)[30].

C. Clément mentionne le dessin suivant: «Artilleur à cheval. Il est au galop, se dirige vers la droite, et tient d'une main une mèche allumée. Au second plan, à gauche, le colonel, le sabre à la main, suit au galop le mouvement de sa troupe dont on aperçoit à droite une partie lancée à fond de train.» L'auteur situe ce dessin à la plume et à l'aquarelle (h.0,134; l.0,187) chez M. Mahérault[31]. Il n'y a rien de ce genre aux ventes Mahérault de 1880 et on ne trouve un tel sujet dans aucune composition.

Bien souvent a été exposée une belle gouache appartenant au Musée de Rouen et représentant un général de la Révolution conduisant ses troupes à l'assaut (cat. 1537). Cette petite gouache a figuré à l'exposition de 1924 sous le titre «Kléber montant à l'assaut à la tête de ses troupes». C'est, semble-t-il, à l'exposition *Napoléon et son temps* de 1934 à Rouen qu'elle fut désignée sous le titre *Kléber à Saint-Jean-d'Acre,* titre adopté depuis, à la suite de ce qui me paraît être une fausse interprétation. Qu'il s'agisse du siège de Saint-Jean-d'Acre, cela ne paraît pas douteux si l'on se réfère aux divers épisodes de ce siège qu'a détaillés en deux de ses «tableaux» Arnault dans ses *Victoires politiques et militaires de Napoléon.* Le point de la place qui fut choisi pour l'assaut était une grosse tour carrée, point clé, malgré sa puissance, parce qu'elle communiquait avec le sérail[32]. On voit précisément cette tour dans la gouache. Elle fut battue en brèche et il y fut donné assaut dès le 28 mars 1799. Pendant ce temps, Kléber gagnait la bataille du mont Thabor près de Nazareth, et, à la suite de ce haut fait, il fut chargé pendant tout le temps que durèrent les opérations du siège de garder la ligne du Jourdain.

Le 24 avril la mine fait sauter la tour carrée; trente grenadiers qui s'y précipitent sont repoussés, le lendemain pareille tentative n'a pas plus de succès, le général de Vaux qui la dirige y est blessé. Le 1er mai, la tour s'écroule sous le feu de l'artillerie, mais l'assaut qui est donné ensuite est encore repoussé. Après une diversion sur un autre point des remparts, le 8 mai on recommence l'assaut de la tour. L'intrépide Lannes y conduit sa division; 200 grenadiers commandés par le général Rambeaud pénètrent dans la place, prennent la deuxième enceinte, mais ils reculent, pris sous des feux croisés. «En vain Bonaparte fait-il marcher ses guides pour soutenir cette troupe découragée que Lannes avait ralliée dans les fossés, elle n'avait pas encore retrouvé sa première vigueur quand ce dernier, atteint d'une balle, est enlevé du champ de bataille.» Kléber n'a donc pas pris part au siège de Saint-Jean-d'Acre et il y a tout lieu de penser que Géricault a voulu illustrer la bravoure de Lannes. C'est le moment où le général rallie les assaillants dans les fossés que le peintre a choisi.

L'œuvre porte une signature «Géricault» acceptée par les spécialistes. Elle peut être datée avec précision, en effet, sous le n° 50 figurait à l'exposition *Géricault* de 1924 une

feuille de croquis prêtée par Mme Aylies, petite-fille du général Bro et comprenant «quatre croquis à la plume sous le titre *Kléber montant à l'assaut à la tête de ses troupes».* Au verso se trouvaient quatre croquis à la plume pour le portrait du petit Olivier Bro qui a été fait en 1818-1819. J'ai retrouvé la photographie du verso de cette feuille (cat. 1538) au dossier Géricault des Archives de la Sauvegarde de l'Art français; elle laisse voir par transparence l'un des croquis du pseudo «Kléber».

Deux feuilles de croquis (cat. 1539, 1540) montrent parmi différentes vignettes un général de la Révolution, à pied ou à cheval, coiffé ou tête nue, son bicorne à la main, le corps en torsion faisant un geste de commandement. Sur l'un de ces croquis (cat. 1540), on voit un groupe qui est incontestablement un rappel de la *Famille italienne,* ce qui nous reporte donc à la période postérieure au voyage d'Italie et concorde bien avec la feuille de croquis de général appartenant autrefois à Mme Aylies. Sur l'autre feuille (cat. 1539), une tête moustachue ressemble à Daumesnil.

A l'Ecole des beaux-arts, un général de la Révolution, le bicorne en bataille (cat. 1541), dessiné au crayon et lavis, n'est pas sans ressembler quelque peu à Bonaparte. C'est un détail coupé dans une feuille plus grande.

Toujours si sûr dans son information, lorsqu'il représente des soldats de l'Empire, Géricault l'est moins quand il fait œuvre d'historien. Voulant représenter un épisode militaire de la campagne d'Egypte, les shakos dont il a pourvu ses soldats sont ceux qu'ils portaient depuis le Consulat et pendant l'Empire, mais non au temps de Kléber. Plus tard, le peintre sera plus exact quand, pour l'ouvrage d'Arnault, il dessinera *La Marche dans le désert* et *Le Passage du mont Saint-Bernard*[33].

Mais il faut admirer comment, en réduisant la scène à quelques personnages, frappés d'un pinceau décisif qui modèle puissamment les formes, en répartissant habilement le clair et l'obscur, Géricault a su, avec un minimum de moyens, évoquer l'atmosphère épique de cette époque et la valeur guerrière de ces troupes, portées par l'élan de la Révolution. Quel tableau il aurait pu tirer de cette ébauche géniale! On voit que la veine épique de l'*Officier de chasseurs* ne l'avait pas abandonné. Pour être le grand peintre militaire de son siècle, il ne lui manquait que ce qu'on appelle «le ferme propos».

Géricault a-t-il fait des recherches pour cette composition ou d'autres de l'époque révolutionnaire? Le folio 32 r° de l'album de Chicago (cat. 1542) montre plusieurs croquis à pied ou à cheval d'un général de la Révolution que, par ailleurs, on retrouve dans le dessin (cat. 1543). Un détail de cette feuille comporte un élément de datation qui correspond à celle de la gouache de Saint-Jean-d'Acre; dans l'angle supérieur gauche apparaît la tête d'un officier de cavalerie légère, chasseur ou hussard, dont la haute coiffure évoque la seconde Restauration.

Se référant à la campagne d'Egypte, les mameluks sont parfois représentés en combat contre les troupes françaises.

Un beau dessin à la plume (cat. 1544), dont la manière indique une date voisine de 1817-1818, oppose des mameluks à un parti de fantassins. Ce dessin a été calqué par un élève de Géricault (cat. 1544A). Voici un mameluk de l'armée turque désarçonné et plaqué à terre sur le dos, dans un lavis rehaussé de gouache donné par His de La Salle au Musée du Louvre (cat. 1545). Clément l'intitule: *Grenadiers croisant la baïonnette pour repousser une charge de mameluks,* et il précise: «Je possède une très-belle répétition à la mine de plomb, sur papier calque, du cheval et du mameluk renversé. Le reste de la composition est à peine indiqué. Ce dessin m'a été donné par M. Lehoux, qui le tenait de Géricault lui-même. H., 220. – L. 320 mill.»[34]; je n'en n'ai pas retrouvé trace. Géricault s'est trompé sur la coiffure des soldats d'infanterie de cette compagnie qui ne portaient pas encore le shako. Il a commis d'ailleurs la même erreur d'autres fois (cat. 1537). La position, comme recroquevillée, de ces fantassins à la droite de l'image est fort gauche et l'on ne comprend pas comment le haut de leur corps est d'un côté du cheval tandis que le bas est de l'autre. Un dessin préparatoire d'une collection particulière (cat. 1546) nous donne l'explication de cette maladresse; il ne comporte que le groupe du cheval et du mameluk dont la belle arabesque a séduit l'artiste. Pour motiver cette chute, Géricault, sur le dessin plus achevé (cat. 1545), a ajouté à gauche un porte-étendard des mameluks, à droite le détachement d'infanterie. Mais il a compromis sa belle idée première.

Sur le dessin préparatoire (cat. 1546), on voit néanmoins, vaguement à droite, l'esquisse d'un protagoniste armé d'une baïonnette, tendu en avant et appuyé sur une jambe repliée.

Dans le dessin du Musée de Prague (cat. 1547), c'est peut-être un mameluk qui est renversé de son cheval, car l'animal est un coursier arabe. Au revers, un fort joli paysage (cat. 1548), dont la signature «Géricault» est authentique.

La lithographie de Villain, *Turc montant sur un cheval* (cat. 1549A), reproduit inversée une aquarelle du Louvre (cat. 1549). Il s'agit bien d'un militaire, car on voit plus loin des cavaliers brandissant des enseignes. Géricault a essayé le mouvement du cavalier dans deux croquis à la pierre noire, sur une feuille qui a figuré à l'exposition du *Centenaire* en 1924 (cat. 1550) et que Colin a calquée (cat. 1550A). Par un calque de Colin encore (cat. 1551), nous connaissons un beau dessin à la pierre noire où est esquissé d'un trait rapide un mameluk s'enfuyant au galop pour sauver l'enseigne qu'il porte de la main gauche.

Tout à fait de la même facture et donc datable de la même époque est un autre sujet exotique, traité à la gouache, au Musée de Stanford (cat. 1552). Il est curieux que Clément n'ait pas catalogué cette œuvre qui provient de la vente Musigny en 1845. Dans cette *Défense du drapeau,* ainsi qu'on l'a appelée, c'est un maure plutôt qu'un Noir qui est le protagoniste. Il faut admirer comment, dans cette seule figure, Géricault a concentré tout le drame. Ce combattant appartient à l'armée turque car il porte le *tuğ,* queue de cheval emmanchée à une hampe, qui était le symbole du

Cat. 1552 *Episode de la campagne d'Egypte*
Pierre noire, lavis de gris et rehauts de gouache blanche, h. 0,203; l. 0,163
Stanford University Museum of Art, Stanford (Acc. n° 72.6)

pouvoir suprême et qui servait d'enseigne. Un faisceau dans la même main, il tient ce qui est peut-être sa lance ou une autre enseigne, et un grand drapeau pris à l'ennemi tombé de cheval. Il ne lui reste plus pour défendre ce trésor de gloire qu'une main tenant une dague courbée à la turque. Au fond, à droite, des fantassins et des cavaliers occidentaux, à gauche des archers arabes. C'est sans doute un épisode imaginé de la campagne d'Egypte.

Un dessin à la mine de plomb sur papier calque (cat. 1553), qui paraît être un original de l'artiste et non un relevé, représente deux groupes de cavaliers mameluks en action.

Le numéro 224 de la vente Maurice Delacre, Berne, 21-22 juin 1949 (cat. 1554), aujourd'hui dans une collection particulière, représentant un combat de cavalerie, où sont engagés des mameluks, est raide et d'une autre main que celle de Géricault. Les hachures parallèles un peu trop mécaniques pourraient faire penser à Léon Cogniet.

Clément catalogue sous le n° 39 une grande aquarelle (h. 0,300; l. 0,210) représentant un *Mameluk* appartenant à M. Mündler, dont il n'a été retrouvé depuis aucune trace. Aux ventes d'Otto Mündler[35] il n'est fait aucune mention d'un dessin pouvant se rapporter à celui-ci. L'historiographe le décrit ainsi: «Il est appuyé de la main droite à la hampe d'un drapeau dont on ne voit pas la partie supérieure; il tient sa main gauche sur la hanche. Le corps est vu de face, la tête de profil, tournée à droite. En arrière, à gauche, un cheval indiqué à la pierre rouge.»[36]

Pas de trace non plus jusqu'ici d'un *Combat de Cavalerie* à la plume, lavé de bistre, catalogué par Clément sous le n° 30 et qui doit se référer à la campagne d'Egypte, selon la description qu'il nous en donne: «Au premier plan, deux cavaliers turcs se sont élancés l'un contre l'autre et vont se sabrer. Au second plan, un troisième cavalier va passer sur le corps d'un ennemi renversé étendu par terre. Au fond, une ville d'Orient[37].» Le dessin appartenait à His de La Salle. On ne le retrouve pas dans ses différentes donations, ni dans la vente après décès qui dispersait une partie de sa collection, chez Christie, à Londres, le 27 novembre 1880.

Géricault avait auprès de lui un valeureux témoin de l'épopée impériale: le lieutenant-colonel de cavalerie Louis Bro, mis en demi-solde par décision du 30 septembre 1815, et qui, après la mort de son beau-frère, le notaire Thion de La Chaume, quitte en 1816 le pavillon de la Muette où il demeurait avec lui pour un pavillon, 23 rue des Martyrs, où Géricault était déjà locataire.[38]

Bro, quand il était au 1er régiment de hussards, avait fait ses premières armes dans l'expédition de Saint-Domingue en 1802-1803. Le gouvernement du Consulat s'était trouvé en face d'une révolte des indigènes, dirigée par un général noir: Toussaint-Louverture qui, après avoir opté pour la France, s'engagea dans une politique d'autonomie face à la métropole, mobilisant les Noirs contre le Gouvernement français, et rétablissant le commerce avec les Anglais. Pour réduire l'île, on envoya un corps expéditionnaire de 23 000 hommes sur les ordres du général Leclerc qui partit accompagné de sa jeune épouse, Pauline Bonaparte.[39]

Après quelques batailles gagnées et une tentative de réorganisation de l'administration, l'insurrection se ralluma et l'armée rencontra toutes sortes de difficultés; elle finit par perdre une grande partie de ses effectifs par suite de la fièvre jaune qui emporta son chef. Lors des engagements, Bro faillit périr dans une embuscade. Géricault a pu vouloir évoquer ce fait d'armes dans un dessin aquarellé où, avec un uniforme qui semble assez fantaisiste[40], il l'a représenté se retournant sur son cheval cabré, vers les troupes qui derrière lui tiennent tête aux Noirs (cat. 1555).

L'épisode représenté correspond au récit qu'on en trouve dans les *Mémoires du général Bro*[41]. L'affaire eut lieu le 16 novembre 1803, Bro ayant été promu au grade de brigadier le 10 février. Par la suite, il fut fait rapidement maréchal des logis, puis lieutenant en premier. Le cavalier que montre Géricault est un gradé, puisqu'il porte l'épaulette et a un plumet à son bicorne. Il est probable que l'artiste, séduit par les récits de Bro, a improvisé cette aquarelle.

D'ailleurs, elle fut peinte tout au début de ses relations avec celui qui allait devenir un de ses intimes, car elle porte cette dédicace: *T. Géricault à son voisin M. Braut.* Bro n'est encore qu'un voisin et non un ami, et l'artiste ne connaît pas encore l'orthographe de son nom, ce qui nous fournit un repère chronologique précis à 1817.

Clément a catalogué une gouache (cat. 1556) qui a peut-être un rapport avec la campagne de Saint-Domingue[42]. Elle appartenait alors à Eudoxe Marcille et avait déjà été signalée en 1845 par Charles Blanc dans la collection du père de celui-ci, François-Martial. Elle a été reproduite en lithographie (cat. 1556A) et a pour sujet une bataille entre Noirs et soldats français. Un cavalier noir semble commander la résistance à la charge de fantassins qui assaillent, baïonnettes au canon, un plateau défendu par des archers nus; quant au Noir montant à cru sur une peau de panthère, il paraît issu de l'imagination de Géricault.

Il existe de ce sujet une gouache (cat. 1557) que Klaus Berger admet comme étant celle qui était dans la collection Marcille et qui aurait été reproduite par la lithographie. Il y a à cela une objection, c'est que le sujet est dans le même sens. Il aurait donc fallu que le lithographe fasse un effet d'inversion qui ne se motivait guère, étant donné que le cavalier pouvait tenir son bâton de commandement aussi bien à gauche qu'à droite, et les rênes aussi bien à droite qu'à gauche. Il faut avouer, cependant, que la facture de cette gouache est bien libre pour une copie. Ne connaissant l'original que par une reproduction photographique insuffisante, je garde donc un doute qui ne pourrait être résolu que si je voyais le dessin lui-même ou tout au moins une bonne photographie. N'est pas de notre artiste ce *Nègre à cheval* (cat. 1558) du Musée de Dijon.

Faut-il considérer aussi comme se référant au même cycle un *Homme nu à cheval* dont une plume vigoureuse a détaillé la musculature (cat. 1559)? Il est au revers d'une feuille où figurent une étude pour un assaut de cavalerie et trois croquis pour le *Radeau de la Méduse.*

Géricault semble avoir été peu intéressé par les uniformes de la seconde Restauration. Cela est normal, puisqu'il

n'avait aucune raison de magnifier les soldats des Bourbons, auxquels il se montrait résolument hostile en raison de la répression et de la réaction qui suivirent les Cent-Jours, tandis qu'il s'est plu parfois à évoquer les soldats de cette armée de la première Restauration à laquelle il appartenait lui-même.

Dans un des tableaux les plus populaires de cette époque et l'une de ses œuvres les mieux venues, il a peint un soldat de Louis XVIII. Ce tableau (cat. 1560), conservé au Musée de Vienne, a été appelé *Trompette de hussards d'Orléans* à la vente John Wilson, Drouot, Paris, les 27-28 avril 1874, où il apparaît sous le n° 104 et est reproduit au catalogue par Alphonse Masson qui éditera par la suite sa gravure en tirage à part. Il n'y a aucun doute que cet uniforme luxueux, tel qu'était toujours celui des trompettes, soit celui d'un soldat de la Restauration, comme l'indique la cocarde blanche sur un shako d'une hauteur qui d'ailleurs ne correspond pas à celle des hussards de l'Empire.

Louis XVIII avait remis en vigueur la coutume de l'Ancien Régime de nommer colonels d'un régiment les princes du sang. Louis-Philippe avait donc un régiment de hussards à son nom, le septième; en outre, dès le 15 mai 1814, sachant son cousin en route pour Paris, le roi lui avait octroyé par ordonnance royale le titre de colonel-général des hussards que portait avant la Révolution son père Philippe Egalité. Duc d'Orléans puis roi, Louis-Philippe tenait beaucoup à ce titre; il s'était fait peindre en 1817 par Horace Vernet (1789-1863), passant en revue le 1er régiment de hussards en janvier 1815, par Gérard (1770-1837), en 1837 en colonel-général des hussards, par Louis Hersent (1777-1860), en lieutenant-colonel des hussards, entouré de ses fils[43], encore par Léon Cogniet (1794-1880) en hussard[44]. Comme en témoignent les inventaires, les gravures faites d'après ces tableaux étaient répandues dans toutes les pièces du Palais-Royal ou du Château de Neuilly.

L'affectation tricolore de la tenue de ce hussard d'Orléans peut rappeler le goût qu'affichait pour le drapeau de la Révolution et de l'Empire le héros de Valmy qui avait combattu sous cet étendard, mais il ne faut pas oublier, ce qu'on perd de vue parfois, que le bleu, le blanc et le cramoisi étaient aussi couleurs du roi! C'étaient celles de l'uniforme des gardes françaises dans l'Ancien Régime.

Cette peinture est une des plus heureuses réussites de Géricault; il faut admirer avec quelle science l'artiste a su mettre en valeur la silhouette de son personnage et les couleurs de sa grande tenue, en les faisant vibrer sur un fond brun exécuté en frottis, comme il a évité toute monotonie à ce fond en créant un cône de lumière venant de quelque soupirail, comme il a su donner du mystère à son personnage, en dissimulant à demi son visage dans l'ombre chaude portée par la visière du shako. Selon la manière qui lui est propre, dans ce tableau enlevé avec tant de bonheur, il travaille en demi-pâte et en frottis, sans usage de glacis.

Il existe de cette peinture une copie de dimensions un peu plus grandes (cat. 1560A). P. Grunchec a fait entrer dans le pedigree de l'original, le n° 48 de la vente de la collection de M. G. S., 22 mai 1925, Drouot, Paris. Mais la lettre S ne représentait pas le collectionneur Sarlin; c'est de Sortais qu'il s'agissait. D'ailleurs, l'original avait été acquis par le Musée de Vienne en 1924.

Voici donc ce guerrier dont le général de Lasalle, le fameux sabreur, disait: «Tout hussard qui n'est pas mort à trente ans est un j... f..., et je m'arrange pour ne pas passer ce terme.»[45] Il s'en fallut de peu qu'il ne tînt parole, puisqu'il fut tué à trente-quatre ans à la bataille de Wagram en 1809.

Aucun tableau, autant que celui-là, n'illustre mieux ce que j'appellerai le mythe de la cavalerie et particulièrement de la cavalerie légère, prête à tous les risques que comportaient ses missions: éclairer l'armée en partant à l'aventure, reconnaître l'ennemi, le poursuivre jusqu'en ses repaires lorsqu'il bat en retraite. Il entre aussi dans sa légende que son audace ne se manifeste pas seulement au combat. L'air avantageux du bravache peint par Géricault respire quelque chose de cette gaillardise.

Bien des détails du magnifique équipement du hussard et notamment sa pelisse garnie de tresses et de galons, portée fièrement sur l'épaule, viennent de ses origines qu'il faut chercher en Hongrie. A l'encontre des autres pays d'Europe, celui-ci n'eut jamais de «gens d'armes» revêtus d'armures et de cuirasses, mais seulement de la cavalerie légère. Le mot hussard viendrait de *huszar* qui veut dire «vingtième». Le roi Mathias Corvin en 1458 édicta, en effet, que chaque vingtième parcelle de terrain devait fournir un cavalier avec son cheval. Et en 1481, écrivant au roi de Naples, il emploie pour la première fois le mot «houssard».

Libérée des Turcs par les Autrichiens et les Allemands confédérés, à la fin du XVIIe siècle, la Hongrie entre dans le concert européen. Les hussards sont au service de l'armée autrichienne. Louvois, sous Louis XIV, leva un corps de «houzards du roi», avec des mercenaires hongrois, croates, polonais ou turcs. Mais c'est en 1701 qu'apparaît en France un corps régulièrement constitué de hussards, le 1er régiment; en 1752, il y en aura sept, pour la plupart composés par les Allemands de l'Alsace-Lorraine. On avait gardé cette idée que le hussard était un soldat qui venait de l'Est.

Bientôt la Prusse, la Russie, l'Angleterre, cette dernière au début du XIXe siècle seulement, imitèrent la France et créèrent ces corps de cavalerie légère plus ou moins vêtus «à la hussarde». Avec son bonnet en mirliton, hérité de l'Ancien Régime, le hussard de la Convention et du Directoire est comme un symbole des guerres de la Révolution. Sous l'Empire, le hussard troqua son mirliton pour un shako; les cheveux en nattes épaisses sur les tempes (les cadenettes) jouaient un certain rôle protecteur contre les coups d'armes blanches. Sous la Restauration, le shako du hussard, qui prend des dimensions démesurées et une forme en tuyau de poële, fait du hussard une sorte de géant à cheval.

Incontestablement, un homme a posé devant Géricault pour le tableau de Vienne, l'attitude en est trop naturelle pour être «de composition». Ce fait devrait nous amener à dater antérieurement au 16 juillet 1815, date à laquelle le 7e régiment de hussards, ou régiment des hussards d'Orléans, a été dissous; il n'était conservé que six régiments de hussards, auxquels on attribuait les noms de départements: Jura, Meurthe, Moselle, Nord, Bas-Rhin, Haut-Rhin.

Mais quelqu'un a pu revêtir, pour poser devant Géricault le splendide uniforme des trompettes du 7e régiment de hussards de la première Restauration; cependant, il a pris un sabre de fantaisie à fourreau de cuir qui n'est pas celui de l'équipement réglementaire. Un autre exemple d'un militaire ayant posé pour l'artiste en 1818 ou 1819 en uniforme des chevau-légers lanciers, qui furent dissous en 1815, est un dessin comportant plusieurs poses (cat. 1505) et qui est au verso d'une étude pour le *Radeau de la Méduse.*

Comme pour le tableau suivant, la facture très sûre, l'aisance du placement, auxquels il faut ajouter ici l'audacieux parti pris du clair obscur, contrastent avec la maladresse des petits sujets militaires de la première période.

Clément a catalogué au n° 61*bis* un autre hussard, tableau d'une certaine dimension. Cette fois à cheval, il est coiffé d'un grand shako à plumet blanc et vêtu d'un dolman bleu, sur lequel retombe la pelisse-manteau blanche, bordée de fourrure noire (cat. 1561). Dans différentes ventes ou expositions où a figuré ce beau tableau, il est quelquefois qualifié de «Hussard de la Garde» et même «impériale», ce qui est une erreur, car il n'y avait pas de hussard dans la Garde, mais seulement dans la ligne. C'est encore un trompette en grande tenue: cette prédilection de Géricault pour les trompettes vient sans doute de ce qu'ils étaient vêtus plus somptueusement que les autres.

Ce tableau, aujourd'hui au Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown, illustre encore les hussards d'Orléans. Ici, la lumière qui frappe de dos l'uniforme du soldat et de sa monture, vue côté hors montoir, met bien en valeur l'éclat de la tenue qui contraste avec la partie de la figure plongée dans l'ombre. Le parti pris de clair-obscur est donc semblable à celui du hussard précédent; mais c'est bien cette fois un tableau «de composition» pour lequel il n'est pas nécessaire de penser qu'un militaire a posé.

L'uniforme de ce hussard, qui sert à le dater de la Restauration, est un précieux point de repère pour l'évolution de Géricault. Bien que la tête du cheval soit trop petite, ce tableau n'a plus rien de la maladresse des petits chevaux ou des sujets militaires de 1810 à 1814. La composition est monumentale, l'effet est saisissant, la couleur est sobre; conçue comme un volume, la figure est hardiment modelée dans la lumière et l'ombre. Il est certainement, comme le *Hussard d'Orléans,* postérieur au voyage d'Italie.

Il existe à l'Ecole des beaux-arts, dans un des carnets de Montfort (1802-1884) que conserve la Bibliothèque, un dessin représentant le même hussard (cat. 1562), mais dans une position différente, car cette fois il est vu de profil, mais toujours côté hors montoir. Ce dessin n'a pas échappé à la perspicacité de M. Grunchec, mais il en tire des conclusions qui me paraissent abusives. Il en prend argument pour dire que Géricault et Montfort ont ensemble fait des études de ce hussard, ce qui lui fait dater le tableau précité *«post quem 1817».*

Certes, ce carnet est bien postérieur à 1817, et très largement, puisque à la page 57, presque la dernière du carnet, on voit une tête de cheval sous laquelle Montfort a écrit: «ce 9 juillet 1839. Charenton»; on ne sait si Charenton est le nom du cheval, ou le lieu où l'artiste l'a vu. Ce carnet comporte des études de chevaux, des dessins de militaires de divers corps de l'Empire, des Orientaux, un paysan en sabots, un brigand et un berger de la campagne romaine, une scène du Moyen Age, une femme portant une cruche, un dessin et une aquarelle montrant un capucin. La plupart des études que comprend ce recueil composite ne sont pas faites d'après nature, comme l'atteste leur caractère appliqué, ce sont des recherches ou des copies faites à l'atelier. Je pense que, précisément, le hussard de la page 35 (cat. 1562) est une copie d'après un dessin de Géricault, plutôt qu'une œuvre originale de Montfort. Il a tant copié son maître qu'on peut bien lui attribuer ce dessin dont le graphisme, d'ailleurs, comme le motif, sont si proches de Géricault.

Cependant, puisqu'il est question de hussards, de Géricault et de Montfort, il peut être utile de faire entrer dans la discussion un autre hussard de la seconde Restauration dessiné par Montfort conservé au musée du Louvre (fig. 19); son uniforme montre bien qu'il est de ce temps. Et d'ailleurs, il n'y a pas à en douter, car l'artiste l'a daté de 1819. Un solide gaillard, à deux brisques, a posé devant l'artiste, assis dans une attitude martiale; ce n'est pas le même soldat que le dessin du carnet de 1839 de l'Ecole des beaux-arts, car celui-là a un menton imberbe et celui du Louvre porte barbiche. Cette fois-ci, Montfort a travaillé d'après nature. Le personnage et tout son équipement sont finement analysés, mais le trait est un peu mièvre, moins décisif que celui du dessin de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1562), ce qui donnerait à penser que dans ce dernier, Montfort emprunte à son modèle Géricault un peu de son énergie.

Le Musée de Williamstown possède un autre tableau, plus petit, représentant également un *Trompette de hussards de la Restauration* (cat. 1563), dont la facture est tout à fait semblable. Ce n'est pas une répétition servile du premier (cat. 1561). En dehors du fait que le cheval a les pieds dans l'eau, il y a quelques variantes de détail dans le plumet, la bride du cheval, le fait que le hussard, sabre au clair, vu au second plan, est supprimé. En outre, il y a moins d'espace autour du groupe qui est vu plus en gros plan. Charles Blanc parle d'un tableau qui est passé à la vente Barroilhet du 12 mars 1855 dont la description correspond à celui-ci. La facture en est excellente et on serait tenté d'y voir la main même du peintre, si l'on ne connaissait l'habileté des copistes.

Le hussard de Vienne (cat. 1560) est dans une position analogue à celle d'un autre militaire dessiné par Géricault, mais qui est cette fois un chasseur (cat. 1564). Il s'agit d'un «officier subalterne de chasseurs à cheval entre 1814 et 1821. Les officiers de chasseurs ayant pris l'habitude de ne porter qu'une seule épaulette et de supprimer celle de l'épaule droite, il n'est pas possible de préciser s'il s'agit d'un lieutenant ou d'un capitaine. Compte tenu du visage imberbe,

Fig. 19. *Hussard de la Seconde Restauration*
Antoine-Alphonse Montfort
Mine de plomb, h. 0,240; l. 0,156
Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris (Inv. 7757).

Clément a également catalogué sous le n° 36 un *Maréchal des logis des chasseurs de la Garde royale,* appartenant à Binder. Il est vu, dit-il, de trois quarts à gauche, il est nu-tête et tient la main appuyée sur son cheval. C'est une aquarelle, h. 310; l. 190. Aucune vente publique, aucune exposition n'a révélé une œuvre de cette nature[48].

Enfin, ce *Hussard en goguette* du Musée de Dijon (cat. 1567) n'est pas de notre artiste. Pour ce qui est des militaires étrangers qui pullulaient dans les rues de Paris après 1815, on comprend qu'ils n'aient pas tenté Géricault. Toutefois, un curieux tableau montrant un cuirassier étranger ou chevalier-garde russe, dans l'attitude d'une ordonnance conduisant un cheval de main est connu à deux exemplaires dont aucun ne paraît autographe (cat. 1568, 1569). Sans doute l'original correspond-il au n° 55 de la vente des 11-12 décembre 1826, hôtel de Bullion, Paris: «*Un cavalier autrichien tenant un cheval en main* [sic] *semble regarder avec dédain la colonne de la place Vendôme.* (Ebauche non terminée)». Sur l'un des exemplaires (cat. 1568), le meilleur, on distingue bien en effet sur la colonne les spirales d'une colonne du type de celle de la place Vendôme. Le terme «ébauche non terminée» ne s'applique guère à ce tableau, à moins qu'on ait voulu qualifier ainsi sa facture assez molle; de toute façon, cette facture nous éloigne de notre artiste. Existe-t-il ou a-t-il existé un tableau de lui sur ce thème? En 1826, un faux paraît peu vraisemblable, une copie oui. Cependant, on ne connaît pas de lui un autre tableau représentant un militaire étranger. Le lavis provenant de la collection Chennevières, qui est apparu à sa vente en 1900 sous le titre *Aspirant de marine* et qui est probablement un militaire de l'armée russe (cat. 1570) paraît apocryphe, malgré l'inscription en forme de signature à demi effacée. La touche est un peu lourde pour être de notre artiste.

j'opterais pour un lieutenant. L'officier est ici représenté en petite tenue, sans plumet au shako, juste le petit pompon demi-sphérique, et le revers de l'habit boutonné à gauche, donc côté doublure apparente, le haut des revers rabattu, ce qui était une fantaisie (une de plus) de la cavalerie légère.»[46]

Un autre dessin de hussard qui a appartenu à Lehoux (cat. 1565) atteste que parfois, en dessinant, Géricault peut pousser le détail jusqu'à la minutie. Il s'agit peut-être d'un officier, au moins d'un sous-officier, ce que semble indiquer le galon; il a des brisques d'ancienneté. Ce dessin rappelle une lithographie de Devéria datant de 1824 (cat. 1566) et que Clément catalogue dans une suite de «fac-similés» de dessins extraits des livres de croquis de Géricault et lithographiés par plusieurs artistes[47].

[1] Georges Blond a consacré tout un chapitre à ce lamentable envers du décor dans son ouvrage *La Grande Armée: 1804-1815,* Paris, 1979, chap. IV, «Une plainte immense», pp. 87-116.

[2] Jean Thiry, *La première abdication de Napoléon Ier,* Paris, 2e éd., 1948.

[3] Pierre-Jean de Béranger, poète et chansonnier français (1780-1857).

[4] Pierre Montan-Berton, chanteur et compositeur français (1727-1780).

[5] Ernest Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1862, p. 139.

[6] Jacques Foucart, «Napoléon Ier», in *La Revue de l'art,* 1970, n° 8, pp. 76, 77, fig. 2.

[7] «Plusieurs études de chevaux dont un chariot russe traîné par trois chevaux, cette seppia *(sic)* est pleine d'esprit».

[8] Plume, lavis de brun et d'encre grise, h. 0,168; l. 0,293. Vente François-Martial Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857, n° 80, adjugé 69,30 francs à son fils Eudoxe Marcille. Par la suite, collection Chevrier-Marcille. Collection particulière.
A figuré à l'exposition *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, sous le n° 48. Est mentionné par C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 42 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 44 – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 206 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 24 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 463, n° 44.

[9] Les artistes polonais ou travaillant en Pologne reproduisirent maintes fois ce sujet. Voir l'exposition *L'esprit romantique dans l'art polonais, XIXe-XXe siècles,* Paris, Grand-Palais, mars-juin 1977, nos 46 et 47; *La mort du prince Jozef Poniatowski,* par Jan Piotr Norblin de la Gourdaine (1745-1830); n° 51, *Projet du monument au prince Jozef Poniatowski,* par Aleksander Orlowski (1777-1832).

[10] Jules Bertaut, *Les Belles Nuits de Paris,* Paris, 1927, p. 242.

[11] Adolphe Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire,* t. VII, Paris, 1857, p. 454.

[12] L. F. Lejeune, *Souvenirs d'un officier de l'Empire,* t. II, Paris, 1851, p. 29.

[13] Madeleine Huillet d'Istria a publié une aquarelle gouachée préparatoire dans son article «Deux œuvres préparatoires d'Horace Vernet», in *B.S.H.A.F.,* 1979, pp. 185-189, fig. 5.

[14] Vérifié sur le manuscrit original, grâce à l'amabilité de Mme Henraux.

[15] A figuré au Salon de 1817, sous le n° 951.

[16] Communication écrite du 2 mai 1977.

[17] *Salon d'Horace Vernet. Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui,* par Mrs Jovy et Jay, Paris, 1822, pp. 75-76, n° XIII.

[18] Archives du Louvre 36DD4.

[19] Fondation Saint-Louis, cote 335 AP 3.

[20] Mentionnée dans *Bibliographie de la France,* Paris, n° 12, 22 mars 1817, p. 165, n° 228.

[21] Mentionnée dans *Bibliographie de la France,* Paris, n° 19, 9 mai 1818, p. 275, n° 51.

[22] Andrea Busiri-Vici, *I Poniatowski e Roma,* Florence, 1971, fig. 153.

[23] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 291.

[24] Il existe d'autres exemples de croquis divers se trouvant au dos de dessins pour le *Radeau de la Méduse* (cf. cat. 1559, 1668, 1841, 1882).

[25] En outre, il existe un dessin *Cosaque au galop,* plume, h. 0,125; l. 0,190 que j'ai pu examiner en 1981 et dont je n'ai pu obtenir la photographie; il a figuré dans les expositions suivantes: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 106 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 40 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 51 – *Equus,* Le Louvre des Antiquaires, Paris, 1981, n° 103.

[26] C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, n° 45 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins, 1812-1816, p. 336, n° 47 et supplément dessins n° 47.

[27] C. Clément, Paris, 1879, supplément peintures, p. 426, n° 60*bis*.

[28] Cette lithographie sera étudiée dans un tome ultérieur.

[29] Cette lithographie sera étudiée dans un tome ultérieur.

[30] L. Eitner, «The Sale of Géricault's studio in 1824», in *G.B.A.,* février 1959, p. 118 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 12, 14, 15, 16, 19, 36, 37, 42.

[31] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1812-1816, p. 333, n° 31.

[32] Cette tour figurant dans une planche gravée du livre d'Arnault, est également visible dans une gravure anglaise de W. Heath et T. Sutherland représentant la défense de la brèche produite dans le rempart (cf. A. Maurois, *Histoire d'Angleterre,* Paris, éd. Hachette, 1963, pp. 220, 221).

[33] Ces œuvres seront étudiées dans un tome ultérieur.

[34] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1812-1816, p. 334, n° 38 et note 1.

[35] Paris, Drouot, 27 et 29 novembre 1871.

[36] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1812-1816, p. 334, n° 39.

[37] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1812-1816, p. 332, n° 30.

[38] *Mémoires du général Bro (1796-1844),* recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le baron Henry Bro de Comères, Paris, 1914, pp. 156, 159.

[39] Sur cette expédition, voir Auguste Thomazi, *Les marins de Napoléon,* Paris, 1978.

[40] Il est vrai que l'équipement à cette époque était souvent incohérent.

[41] Henry Bro de Comères, *op. cit.,* ch. I, «Expédition de Saint-Domingue», pp. 1-26.

[42] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1820-1824, p. 366, n° 175.

[43] *Louis-Philippe, l'homme et le roi, 1773-1850,* Archives Nationales, Hôtel de Rohan, Paris, octobre 1974-février 1975, pp. 67, n° 244, 70, n° 255-257.

[44] D'après l'inventaire de Neuilly, cette gravure de Cogniet était faite d'après une miniature de Cosway en 1802, ce qui paraît insolite (Archives du Louvre 36 DD 4).

[45] *Mémoires du général-baron Thiebault, 1792-1820,* introduction et notes de Robert Lacour-Gayet, Paris, 1962, p. 187.

[46] Communication écrite du colonel McCarthy en date du 11 octobre 1977.

[47] C. Clément, Paris, 1879, p. 420, n° 18.

[48] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins 1812-1816, p. 333, n° 36.

TOUJOURS DES CHEVAUX

Géricault distribue un peu partout des chevaux sur des feuilles aujourd'hui éparses et parfois horriblement coupaillées: une étude conservée à Alger (cat. 1571) montre bien jusqu'où peut aller le vandalisme des découpeurs. L'artiste y a usé avec virtuosité de son système de hachures contrastées pour exprimer l'anatomie du cheval.

Grâce à des chevaux se trouvant au verso de certains dessins que leur sujet permet de dater, nous pouvons nous rendre compte de la manière dont il les dessine à cette époque. De plus, une partie du recueil de Chicago, sûrement daté, présente plusieurs études équestres (cat. 1572-1578). Ce dernier folio pose un problème particulier de datation, car le collier d'épaule du cheval comporte un *hounce*[1], à la manière anglaise mais percé de quatre trous pour un attelage à grandes guides: or, je n'en ai pas rencontré d'exemple dans ce que je connais des harnachements des carrossiers anglais. Toutefois, son analogie avec les modèles anglais fait croire à l'utilisation par Géricault d'une feuille libre après son voyage d'Angleterre; c'est plus d'une fois qu'il a procédé ainsi.

Au verso d'une étude pour le *Radeau de la Méduse*[2], coupée, figure l'avant-main d'un pur-sang (cat. 1580); une arrière-main (cat. 1579) tracée sur un autre dessin du *Radeau*[2], aurait pu être celle du même cheval s'il n'avait été dans l'autre sens. Ce sont des études assez médiocres. Au contraire, l'adresse sans défaut d'un dessinateur qui «possède» à fond la morphologie du cheval se manifeste dans les croquis du Fogg Art Museum (cat. 1581). De beaux dessins à la mine de plomb de la tête d'un cheval de selle (cat. 1582) sont esquissés au dos d'une étude pour le *Factionnaire des Tuileries* (cat. 1634). Les recherches pour le combat mettant aux prises artilleurs et cavaliers (cat. 1531) datent également de cette époque; au revers apparaissent des jambes de cheval croquées à la plume (cat. 1583).

Dans le même esprit est croqué, avec une plume nerveuse, très rapidement et sur le vif, un cheval de trait conduit par un roulier (cat. 1584): celui-ci est seulement esquissé au crayon à côté d'une étude plus poussée des postérieurs du même animal; le graphisme de l'inscription est typique de l'écriture de Géricault[3]. Chose curieuse, au revers, Géricault a repris à la diable par transparence la silhouette de quelques éléments du dessin du recto et ajouté un cavalier (cat. 1585). Toujours d'après nature sont exécutés à la plume les chevaux de trait du Fogg Art Museum (cat. 1586) ainsi que trois belles études de tête (cat. 1587). L'étude à la mine de plomb d'un cheval sellé (cat. 1588) se trouve authentifiée par le fait qu'elle a été calquée par Alexandre Colin (cf. t. IV, cat. 1391). Dans quelle feuille a été découpée telle étude conservée en collection particulière (cat. 1589)? Voici, à Besançon, une étude de cheval harnaché (cat. 1590).

Une série de croquis à la mine de plomb (cat. 1591-1593), de mêmes dimensions et de même caractère, semble avoir été découpée dans une grande feuille; ce sont peut-être les dessins exposés dans un cadre en 1884 et 1924, alors prêtés par Mme Becq de Fouquières. La difficulté d'identification réside dans l'imprécision des informations livrées par les catalogues d'exposition: en effet, si la technique à la mine de plomb est mentionnée, celle de lavis n'apparaît pas[4], bien qu'un dessin au lavis (cat. 1594) porte le même pedigree que les trois dessins à la mine de plomb. Néanmoins, ces quatre dessins sont actuellement dans la même collection: on peut donc leur supposer une origine commune.

Dans le *Cheval dans les limons* (cat. 1595), l'artiste a associé deux techniques: croquis sur le vif à la mine de plomb repris, sans doute à l'atelier, avec une plume nerveuse griffant le papier; dans la partie supérieure, deux études de chevaux d'après nature témoignent du premier jet. Alexan-

Fig. 20. *Bucéphale dompté par Alexandre*
Baron Antoine Gros
Plume et lavis de bistre, h. 0,205; l. 0,300
Collection particulière

dre Colin a calqué à la plume uniquement le motif du cheval attelé (cat. 1595A). Témoin d'un original de Géricault qui n'a pas reparu, je pense pouvoir associer à ces études d'après nature un *Cheval à la mangeoire* (cat. 1596), attribué à Jean-Baptiste Carpeaux.

Plutôt que des études d'après nature, diverses feuilles présentent des croquis d'imagination (cat. 1593, 1597, 1598). Quelques éléments d'une magnifique étude à la mine de plomb (cat. 1599) ont été reproduits par un artiste dans un dessin du Musée de Rouen (cat. 1600): d'après le graphisme, cet artiste me paraît être Léon Cogniet.

Dans un article consacré à sa collection, Philippe de Chennevières mentionne «Huit études diverses de chevaux, croupes de chevaux et membres de chevaux: à la mine de plomb»[5]. A sa vente, les 4-7 avril 1900, sous le n° 624, apparaissent des «Etudes de chevaux. Six dessins au crayon noir, à la mine de plomb et à la plume» qui ne se confondent peut-être pas avec ceux qu'il avait mentionnés dans son article, puisqu'ils ne sont pas tous exécutés à la mine de plomb. Cependant, ces six dessins doivent bien être ceux qui passent à la vente Degas les 15 et 16 novembre 1918, sous les n°s 177-181, trois dessins sont à la mine de plomb, un à la plume et deux à la plume et mine de plomb avec l'indication de la collection Chennevières. Cette fois, on a leurs dimensions (h. 0,29; l. 0,46), ce qui devrait permettre des identifications. L'un d'eux a été prêté par Claude Roger-Marx au Petit-Palais de Paris à l'exposition *Gros, ses amis et ses élèves,* où il était indiqué qu'il provenait de la collection Chennevières et de la vente Degas (n° 606: «Etudes de chevaux», non reproduit). Il m'a été communiqué une photographie figurant des études équines que je ne puis malheureusement reproduire, qui présentent bien les dimensions requises pour être un des six dessins de la vente Degas. Leur style rappelle un dessin du Musée d'Alger qui a des dimensions supérieures (cat. 1601). Il me semble bien qu'il s'agit, dans l'un et l'autre cas, du même cheval dont la morphologie est assez vulgaire et dénote sans doute un animal âgé: garrot trop haut et saillant, rein voussé, croupe double, paturon trop court jointé, antérieurs trop sous lui et postérieurs trop campés, articulations noueuses sans doute sous l'effet de l'arthrite. Ces études sont précises et dénotent une véritable connaissance du

cheval, mais cette précision trop serrée, trop analytique, ne me paraît déceler, ni dans l'un ni dans l'autre de ces dessins, la main de Géricault.

Par contraste, de par sa délicatesse un peu mièvre, la feuille de croquis d'Amsterdam (cat. 1602) ne peut être autographe, non plus que les dessins que nous avons catalogués sous les numéros (1603 et 1604). Une feuille conservée à Chicago (cat. 1605) a été donnée à Géricault par Klaus Berger qui voit dans son recto (cat. 1606) "One of the most brillant examples of Géricault's gift for draftmanship". Bien loin de maintenir cette attribution, le Musée de Chicago l'a rendue à Carle Vernet. Cette attribution ne me paraît pas plus assurée: la facture évoque celle du *Cheval effrayé par un boulet*[6] où je serais plutôt tenté de voir la main d'Horace Vernet. Le dessin du Musée d'Orléans n'a pas plus de chance d'être de Géricault (cat. 1607), non plus que les *Deux chevaux* du Louvre, recto comme verso (cat. 1608 et cat. 1609). Une falsification récente, dûment pourvue d'une signature et d'une date, se trouve au Musée d'Ixelles (cat. 1610).

J'ai vu un dessin de cheval qui n'est pas de la même série que ceux achetés par Degas: il correspond exactement, ainsi que son verso, au sujet romantique, à une description donnée par Philippe de Chennevières d'un dessin lui appartenant.[7] Je ne le crois pas non plus authentique, mais ne puis le reproduire ici.

De même est à retirer de l'œuvre de notre artiste une étude équine bien trop littérale le cat. 1611.

Enfin, il faut vraiment que la connaissance de Géricault soit peu répandue pour qu'on ait pu croire de sa main, et encore tout récemment, les gribouillis que sont deux œuvres de Detroit (cat. 1612, 1613) qui, pourtant, jouissent d'une bibliographie avantageuse! En réalité, ils doivent bien être de Gros, admirable peintre, mais dessinateur déficient. Le dessin de comparaison, que je reproduis ici, est convaincant (fig. 20).

1 C'est un carré de cuir propre au harnachement anglais connu sous le nom de «housing» ou «hounce»; il peut être mis en position verticale ou rabattu pour protéger le cheval de l'humidité. Communication écrite du 6 décembre 1979 de Ann Buck (The Costume Society, Bedford). Cf. également: Allan Jobson, *Household & Country Crafts,* Londres, Elek Books Ltd., 1953, p. 114, fig. 60.

2 Ces études seront publiées dans un tome ultérieur.

3 Alexandre Colin, dans un calque composite, a reproduit ces deux croquis ainsi que l'inscription (cf t. III, cat. 853A).

4 Cf. *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n°s 211, 212: ce catalogue est plus explicite que celui de 1884.

5 P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français. X.», *L'Artiste,* septembre 1895, p. 173.

6 Ce dessin sera publié dans un tome ultérieur.

7 P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français. X.», *L'Artiste,* septembre 1895, p. 172.

L'OPPOSANT AU RÉGIME: BONAPARTISME ET LIBÉRALISME

L'AFFAIRE FUALDÈS

Au cours de l'année 1818, Géricault, désirant frapper un grand coup au Salon, recherche un sujet d'actualité; avant de se décider pour le naufrage de la frégate *la Méduse,* il a cru trouver ce sujet sensationnel dans un crime politique qui eut alors un énorme retentissement.

Les images populaires, les pamphlets, les libelles, les complaintes, romances et récits mélodramatiques ont pullulé sur l'affaire Fualdès. En 1818, on crut même utile de publier une «table méthodique et raisonnée du procès» pour servir de guide dans ce dédale judiciaire.

Le 23 juillet 1818, le *Moniteur Universel* faisait savoir qu'un poète de la Haute-Garonne, M. Dalibon, venait de publier dans un journal de sa province un récit en vers latins du meurtre de M. Fualdès. Il y avait encore des humanistes en ce temps-là.

Pour comprendre les mobiles qui ont pu amener Géricault à manifester tant d'intérêt à l'affaire Fualdès, il est nécessaire de retracer celle-ci et de la considérer dans le contexte de la situation intérieure de la France aux premières années de la Restauration.

L'affaire Fualdès, qui semble avoir été plus qu'une erreur une imposture judiciaire, est parmi les causes criminelles célèbres, une des plus fameuses. Au moment où elle se déroula, elle a suscité dans la Presse une immense effervescence, jusqu'à l'étranger; n'ai-je pas trouvé dans la vente de sir Thomas Lawrence des estampes illustrant cette affaire?[1] De nombreuses études lui ont été consacrées pour essayer de résoudre l'énigme qu'elle pose; la dernière, celle d'Edmond Locard date de 1954; la monographie romancée d'Armand Praviel, publiée en 1922, a eu deux autres éditions en 1932 et 1933. En 1937, une thèse de doctorat en médecine à Toulouse l'a prise pour thème; elle est de Pierre Bories sous le titre qui caractérise bien ce que fut cette affaire: *La mythomanie devant la justice. Affaire Fualdès.* Dans l'audience solennelle de rentrée de la Cour d'appel de Dijon le 16 septembre 1967, l'avocat général Brocherieux prononçait un long discours ayant pour thème: *Certains aspects de l'affaire Fualdès ou de la difficulté de rendre la justice.* Enfin, le 20 octobre 1977, à Antenne 2 sous le titre *Victoire nous sommes perdus,* une émission lui a été consacrée dans la série présentée par P. Bellemare «De mémoire d'hommes», réalisateur J.-P. Marchand, texte de Thérèse Cueny. En 1980 encore, Robert Ambelain n'eut garde d'oublier d'inclure l'assassinat de Fualdès dans ses *Crimes et secrets d'Etat*[2].

Quel était l'état d'esprit auquel répondait Géricault en s'intéressant à ce crime? Il venait de rentrer de Rome et devait être rendu à son fatal amour. L'ancien mousquetaire gris retrouvait une France livrée aux passions politiques les plus atroces. La Terreur de 1793 a peut-être trop masqué ce que fut la Terreur blanche de la seconde Restauration. La bourgeoisie censitaire avait envoyé au roi une chambre qui se montra à peine moins sanguinaire que la Convention. Malgré l'opposition du Gouvernement et de Richelieu, cette chambre vota le bannissement des régicides; contraire à la Charte, elle suspendit la liberté individuelle; légalisant les arrestations préventives, elle rétablit les cours prévôtales de l'Empire dont les jugements étaient exécutables dans les vingt-quatre heures sans possibilité de recours en grâce.

Dans toute la France, les sociétés secrètes royalistes se livraient à des exactions, à des exécutions sommaires provoquant une situation terroriste qu'un historien de la Restauration, G. Bertier de Sauvigny[3] a pu comparer à celle créée par les maquis de 1944-1945. La justice royale n'était pas moins cruelle; elle avait restauré des coutumes infa-

Fig. 21. *Procès Fualdès*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

mantes de l'Ancien Régime: condamnés attachés au carcan sur la place publique pour être exposés au peuple, poing coupé pour les auteurs de crimes de lèse-majesté, considérés comme parricides, qui, avant de subir ce supplice, auquel suivra la mort par la guillotine, monteront à l'échafaud pieds nus, en chemise, un voile sur la tête. Paris put encore voir ce spectacle barbare en place de Grève en 1816.

Ce qu'a pensé Géricault de cette guerre civile, s'il l'a écrit, nous n'en savons rien. Mais il l'a dessiné.

S'il avait pu se croire légitimiste en 1814 au point de s'engager dans les mousquetaires du Roi, c'était en un moment où, faisant foi à la Charte, on pouvait penser à la possibilité d'une monarchie constitutionnelle et libérale. Lorsqu'après les Cent-Jours, la politique royale se fit réactionnaire, sous l'influence des ultras, il était normal qu'il se rangeât parmi l'opposition, et cela d'autant plus que l'atelier d'Horace Vernet qu'il fréquentait était un foyer de libéralisme, où plusieurs des bonapartistes étaient liés à la Charbonnerie.

Selon Clément, Géricault aurait envisagé de faire un tableau de l'affaire Fualdès et aurait abandonné cette idée à cause «des images à deux sous[4]». On pourra apprécier le caractère de ces dernières par celles que je publie ici (fig. 21–32); les meilleures sont celles de Sébastien Cœuré (né en 1778). Avec leurs expressions outrées elles ont un aspect anecdotique, pittoresque et mélodramatique, très éloigné de l'esprit de Géricault, mais bien propre à servir le goût du public. L'artiste a-t-il pensé, même, un moment, à se faire pour le populaire le chroniqueur de l'affaire Fualdès? Je crois plus volontiers avec Clément qu'il cherchait un tableau de sujet moderne, propre à frapper le public et à attirer ainsi les regards au Salon. Sa chronique dessinée de l'affaire Fualdès précède celle du *Radeau de la Méduse;* elle annonce la méthode stendhalienne de l'enquête avant d'écrire un roman. Géricault étudia le procès Fualdès comme sujet possible, hésita, puis l'abandonna, non parce qu'il trouvait ces «images à deux sous» meilleures, mais sans doute parce qu'il estima le thème trop vulgaire, et qu'il cherchait un sujet plus noble que ce crime sordide dans une maison borgne: le naufrage de la Méduse le lui apporta... En même temps, ce providentiel naufrage lui permettait de satisfaire cet instinct qui était chez lui resté classique; la glorification du corps nu. On verra qu'il n'a pu s'empêcher d'esquisser nus les acteurs de l'affaire Fualdès. Il n'aurait pu les peindre ainsi «à la manière héroïque» dans un tableau de Salon.

Le matin du 20 mars 1817, un tailleur voit flotter sur l'Aveyron, en aval de Rodez, un cadavre au lieu-dit le Monastère. Il appelle à l'aide le meunier Fauquier et quelques voisins pour repêcher le cadavre (fig. 21). Celui-ci montre une horrible blessure prouvant qu'il a été égorgé. Il est aussitôt identifié comme étant Joseph-Bernardin Fualdès (fig. 22), âgé de cinquante six ans, juge au tribunal criminel, qui, victime de la loi du 25 décembre 1816, vient d'être atteint par une de ces mesures de retraite anticipée qui frappent beaucoup de fonctionnaires de l'Empire. Ses amis clament aussitôt qu'il s'agit d'un attentat politique. On lui a fait, disent-ils, le coup du général Ramel; celui-ci avait été assassiné le 15 août 1815 à Toulouse. On était toujours en pleine Terreur blanche; des sociétés secrètes d'ultra royalistes, les Verdets, les Ganses noires, les Compagnons de Jéhu, les Chevaliers de la Foi, procédaient dans toute la

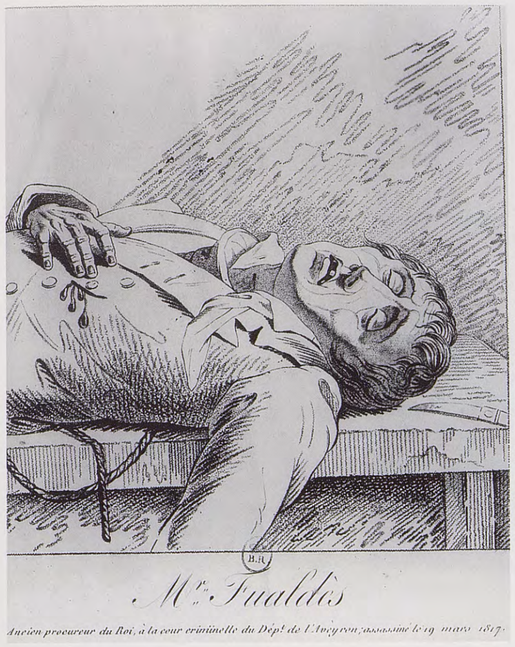


Fig. 22. *Mr Fualdès*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

France à des exécutions sommaires d'anciens jacobins ou de bonapartistes. Et Fualdès avait été juré, à Paris, au Tribunal révolutionnaire puis, de retour dans l'Aveyron, il avait occupé les fonctions d'accusateur public, puis de juge et finalement de procureur impérial; on l'accusait même d'avoir voté la mort de Marie-Antoinette, injustement, semble-t-il, car il prétendait avoir été absent au moment du vote.

De ce qu'avait fait Fualdès la veille au soir, tout ce qu'on sait, c'est qu'il était sorti de chez lui sans lanterne et avec une somme d'argent, à huit heures.

Le jour même où on avait repêché le corps, on retrouvait la canne de Fualdès devant la maison Bancal, maison mal famée, repaire de contrebandiers et refuge de femmes galantes, où vivaient les Colard et les Bancal (fig. 23, 24); la femme Bancal se livrait elle-même à la prostitution. Une perquisition faite le 22 mars y trouva quelques linges ensanglantés; on arrêta toute la maisonnée, y compris deux jeunes enfants de Bancal qu'on envoya à l'hôpital.

Poussé par la rumeur publique qui veut accuser les royalistes, la police arrête le filleul même de Fualdès, Bernard-Charles Bastide-Grammont. Le 25 mars, un portefaix, Bousquier, parle et confirme plus ou moins le récit de la petite Magdelaine Bancal; cette enfant de neuf ans raconte que le soir du 19 mars, on avait fait monter les enfants dans leur chambre, mais qu'ayant entendu du bruit, elle était redescendue et, à travers un rideau – ou par un trou de ce rideau – elle avait vu un homme étendu sur une table qu'on assassinait; son père, Colard, un idiot, Missonnier et un soldat du train, Bach, amant d'Anne Benoit, sous le commandement de Bastide, habitué de la maison, enfoncèrent un linge dans la bouche de l'homme au moyen d'un bâton et d'un marteau puis l'égorgèrent (fig. 25); les femmes recueillirent le sang dans un baquet à lessive et ne virent pas d'autre moyen de le faire disparaître que de le faire absorber par le pourceau de la maison qui, par malheur, refusa de le boire jusqu'au bout; on éponga le reste. A ce moment, une femme habillée en homme sortit de la cuisine; Bastide voulut la tuer, elle jura de garder le secret (fig. 26). Le lendemain, Bastide est revenu à la maison Bancal et a dit qu'il fallait tuer la petite Magdelaine, offrant 400 francs à son père qui céda. Le jour même, la

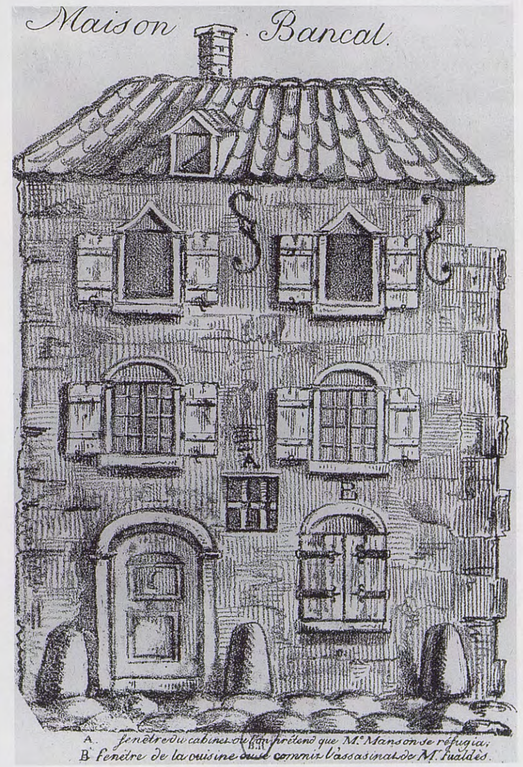


Fig. 23. *Maison Bancal*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 24. *Mr Fualdès entraîné chez Bancal*
Lithographie de Sébastien Cœuré
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

femme Bancal aurait envoyé l'enfant porter la soupe à son père qui travaillait aux champs et était en train de creuser une fosse pour enterrer sa fille. Mais ému, il fut pris d'une défaillance et l'embrassa, épisode bien propre à bouleverser les âmes sentimentales et qui provoqua la verve des graveurs d'estampes populaires (fig. 28, 29).

Quant au portefaix Bousquier, qui prétendait n'avoir été requis par Bancal que pour porter un paquet, il a été travaillé en prison par un mouchard et, le 28 mars, sous la menace d'un pistolet brandi par le prévôt (curieuses mœurs judiciaires!), dans le cabinet du juge, il sort de son silence et donne des détails. Le corps a été posé sur deux barres et emmené hors de Rodez par quatre porteurs, en avant Colard et Bancal, en arrière Bach et lui-même (fig. 27). Ils parcoururent ainsi un kilomètre et demi avant de le jeter à la rivière. Deux hommes suivaient le cadavre.

Selon un domestique des Fualdès, Jausion, un agent de change, serait venu le lendemain du crime à la maison du magistrat et aurait forcé son secrétaire; on l'arrêta. Et une bonne des Fualdès révéla que Bastide était venu également le 20 mars au domicile de la victime. On construisit alors un échafaudage d'hypothèses qu'aucun fait de l'enquête ne confirmera. Fualdès aurait fourni à Jausion des signatures de couverture pour des opérations frauduleuses, et l'agent de change l'aurait fait assassiner pour toucher des dettes qui seraient retombées ainsi sur la succession. Mais Bousquier, confronté avec Bastide, ne reconnaît pas celui-ci. Cependant, les témoignages affluent contre Jausion; toute la ville, le jour du crime, lui avait entendu dire à Fualdès: «Ce soir je vous ferai votre compte»; ce qui en soi, pouvait d'ailleurs signifier tout autre chose qu'une menace d'assassinat.

La Cour d'assises de l'Aveyron, ayant été déclarée compétente, l'affaire sera jugée à Rodez. Sur ces entrefaites, Bancal meurt à la prison et un témoin anonyme prétend avoir entendu à travers une cloison une confession du mourant qui donnait les plus amples détails du crime qui aurait été ourdi par Bastide, avec l'histoire du sang donné au cochon.

C'est alors que va apparaître un nouveau témoin, Marie-Françoise-Clarisse Enjalran, épouse Manzon, âgée de trente-deux ans; c'est la propre fille d'un juge, Enjalran. Séparée de fait de son mari, un officier, elle mène une vie galante principalement avec les officiers de la garnison. L'un d'eux, Clémandot, raconte à qui veut l'entendre que le 28 juillet 1817, il a passé une nuit avec Clarisse et qu'elle lui a avoué que c'était elle la femme inconnue qui avait assisté au crime. Avec l'entrée de Clarisse dans le procès, commence la plus extraordinaire histoire de mythomanie et d'affabulation émanant d'une femme hystérique qu'on puisse rencontrer dans une affaire judiciaire. Il est vrai que cette femme a été tellement «travaillée» qu'on comprend dans une certaine mesure qu'une sorte de dédoublement entraînant comme une perte d'identité, se soit produit en elle!

Le préfet de l'Aveyron, le comte d'Estourmel, ne doute pas en effet que Mme Manzon soit bien le témoin numéro

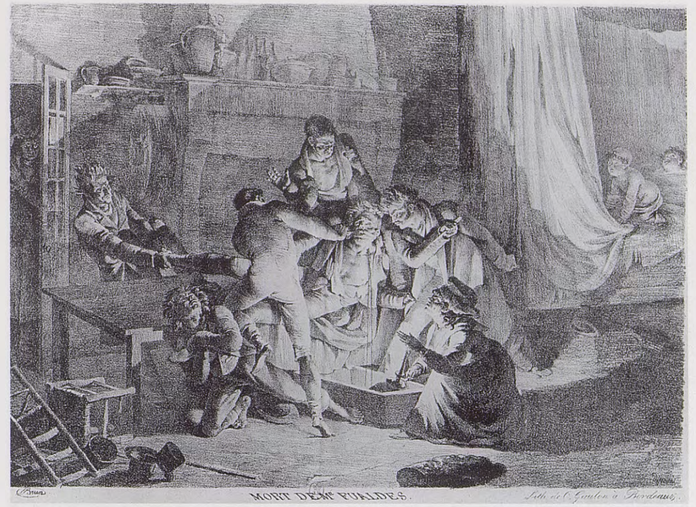


Fig. 25. *Mort de Mr Fualdès*
Lithographie de C. Gaulon
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 26. *Mad.e Manzon menacée*
Lithographie de Sébastien Cœuré
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

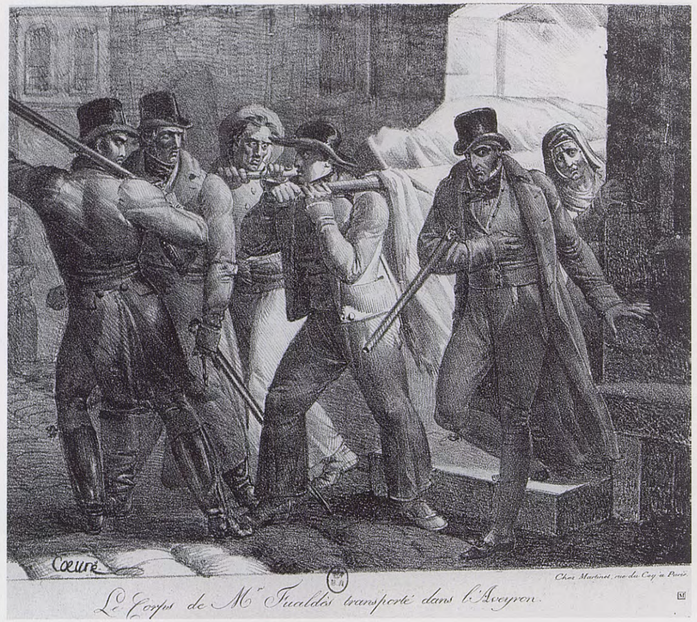


Fig. 27. *Le corps de Mr Fualdès transporté dans l'Aveyron*
Lithographie de Sébastien Cœuré
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

un. En présence de son père, le juge Enjalran, il l'adjure d'avouer. Elle lui fait dans une lettre un récit extravagant dans lequel elle raconte le crime, tel qu'on l'avait reconstitué. Mais le lendemain elle dénie farouchement avoir été à la maison Bancal, motivant son attitude de la veille par le désir d'éviter un duel entre son frère, Edouard Enjalran et Clémandot, son amant.

Le 24 juillet, reconstitution à la maison Bancal: elle s'évanouit, criant: «Sortons d'ici, je mourrai.» Elle acquiesça alors à tout ce qu'on voulut et, le 25 juillet, interrogée tout le jour, elle raconte tout avec force détails. Lorsqu'elle sortit de chez les Bancal, disait-elle, elle alla se réfugier sous l'escalier du couvent de l'Annonciade où la rejoignit un homme qui l'avait menacée à la sortie de la maison Bancal si elle parlait.

Elle accepta même de dire qu'elle était habillée en homme et qu'elle se rhabilla en femme sous l'escalier de l'Annonciade, car elle avait dissimulé, disait-elle, une robe sous ses habits d'homme (fig. 30)!

Le 3 août, elle court à la préfecture pour démentir la déclaration qu'elle a signée devant le juge, affirmant: «Je ne suis jamais entrée à la maison Bancal!» Le 4 août, en présence du préfet et du juge Enjalran, elle renouvelle ses dénégations et invoque même un alibi. Mais le préfet la terrifie; elle imagine alors un nouveau roman: c'est Rose Pierret, une femme dont elle était jalouse, qui était à la maison Bancal et qui avait fait courir le bruit que c'était elle!

Le 15 août, devant la Cour, dans une séance coupée d'évanouissements, elle nie avec énergie sa présence à la maison Bancal, mais crée une atmosphère de mystère en s'écriant: «Vous voulez mon secret. J'y consens. Bientôt il sera public!»

Le 22 août, le président la flatte, la prend par la douceur, la rassure, lui procurant même une garde pour assurer sa sécurité, afin qu'elle échappe aux pressions qui veulent l'empêcher de parler. Elle continue à nier avec énergie, dénégation qu'elle renouvelle après quatre évanouissements. Le 8 septembre, déniant toujours, Clarisse déclare que tous les renseignements qu'elle avait donnés sur le meurtre, elle les tenait de Rose Pierret. Convoquée comme témoin, celle-ci se disculpe aisément. Le 11 septembre, Mme Manzon continue à nier tout, et répondant à l'avocat de Bastide qui lui dit: «Que craignez-vous, les accusés sont dans les fers», elle s'écrie d'un ton pathétique: «Ils n'y sont pas tous.» On n'en saura pas plus et il semble d'ailleurs qu'on n'ait pas eu envie d'en connaître plus. L'opinion, surexcitée, avait ses victimes, la justice tenait ses assassins, et conformes à la version du Gouvernement, c'est-à-dire coupables d'un crime crapuleux (fig. 31). Le 17 septembre, la Cour d'assises envoie à l'échafaud Bastide et Jausion, condamne à la prison perpétuelle Missonnier l'idiot et la Bancal, à un an de prison Bousquier, coupable seulement d'avoir prêté main-forte à la noyade.

Fig. 28. *Procès Fualdès*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 29. *Complot atroce*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 30. *Mme Manzon, costume de prison, costume de rendez-vous, costume d'assises*
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Il n'était pas difficile d'obtenir de la Cour de cassation l'annulation d'un tel arrêt, tant étaient nombreuses les irrégularités de procédure; le greffe avait donné de certaines séances des versions incompréhensibles; on n'avait pas toujours pensé à faire prêter serment aux témoins, ce qui permit à Mme Manzon de dire qu'elle n'avait pas trompé la justice! Le 9 octobre, la Cour renvoya donc le procès à la Cour d'assises d'Albi (fig. 32).

A partir de ce moment-là, la véritable héroïne du procès est Clarisse. Pour mieux l'obliger à révéler son fameux «secret», le 14 septembre on l'a mise en prison, en vain d'ailleurs.

Lorsqu'on transféra les prisonniers de Rodez à Albi, la conduite des gendarmes ressembla plutôt pour elle à une escorte d'honneur, circonstance dont s'emparèrent les graveurs satiriques. A la prison Sainte-Cécile, Mme Manzon dispose d'une belle chambre, bien meublée, qui bientôt ressemble à un salon. Elle y reçoit les journalistes; Hiacynthe Thabaud lui achète pour le *Constitutionnel* des *Mémoires* qu'il publie, en les arrangeant à sa manière, ce qui assure à l'inculpée, qui se croit des talents littéraires, un succès mondial. «Il y avait, dit G. Lenôtre, dans toutes les parties du globe des mansionistes et des antimansionistes.» Elle publie alors une plaquette intitulée: *Mon plan de défense dans le procès Fualdès adressé à tous les cœurs sensibles.* Aussitôt redoublent les pamphlets, les libelles ornés de vignettes ainsi que les lithographies, et circulent de plus en plus les bruits pour accréditer un crime politique; on va jusqu'à imaginer que Fualdès, sous la Révolution, avait appartenu à une association royaliste secrète, et qu'il avait failli à la promesse qu'il avait faite de sauver Charlotte Corday; les ultras auraient vengé la mémoire de celle-ci. D'autres disent que l'assassinat était lié à la réapparition de Louis XVII; une personne inconnue aurait confié à Fualdès des papiers relatifs à cette affaire que le Gouvernement aurait voulu récupérer à tout prix.

Mme Manzon reste ferme dans ses dénégations, mais Bach, essayant de minimiser son rôle, et pensant ainsi sauver sa tête, se met à parler; il fait un récit calqué sur celui de Bousquier. Il n'était venu, soi-disant, à la maison Bancal que pour acheter du tabac de contrebande; il reconnut de nouveaux «complices» et fit entrer en scène des parents d'un des accusés, ses deux neveux Yence et Louis Bastide, ainsi que Bessières-Veynac, notaire.

Tout cela ne faisait guère avancer l'instruction, malgré le défilé de témoins (il y en eut 273!) diseurs de niaiseries quand, le 25 mars, coup de théâtre, l'accusation produit un nouveau témoin: le jeune Théron, employé de meunerie. Celui-ci, dans la nuit du 19 mars 1817 posait des engins de pêche dans la rivière, quand il vit arriver le cortège des assassins portant le cadavre, conduit par Bastide qui avait le fusil à la main, canon bas, et en serre-file par Jausion qui portait une espèce de mouchoir roulé sous son chapeau et qui lui tombait sur les yeux. Théron ne se soucia pas d'expliquer comment la nuit il avait pu reconnaître cet homme masqué. On alla jusqu'à prouver que cette nuit-là, il y avait eu des éclaircies!

Entendant cela, la femme Bancal, croyant elle aussi sauver sa tête, entre dans la voie des aveux et raconte qu'elle a reconnu Bastide, un de ses neveux dont elle ignore le nom (comment savait-elle que c'était son neveu?), Bach et Colard, et l'innocente Anne Benoit. Elle dit n'avoir pas vu Mme Manzon. Bach développa la thèse du complot, avoua avoir pris part à l'assassinat qui aurait été fait après qu'on eut fait signer à Fualdès quinze effets de commerce que Jausion enferma dans un portefeuille (qu'on n'a jamais retrouvé). Il insista sur ce détail atroce, qui depuis le début du procès échauffait les imaginations. Bastide aurait refusé à Fualdès de lui donner le temps de faire son acte de contrition et de se réconcilier avec Dieu, lui disant: «Va, tu te réconcilieras avec le diable.»

Quant à Mme Manzon, surprise dans un cabinet habillée en homme, elle est traînée dans la cuisine où a eu lieu le crime; Bastide veut la tuer, mais Jausion lui envoie une réplique digne de Ponson du Terrail, l'adjurant de «ne pas s'embarrasser d'un nouveau cadavre».

Ce témoignage trouble Clarisse qui finit par avouer être entrée chez Bancal ce soir-là, mais n'avoir reconnu personne. «J'ai entendu des gémissements, dit-elle, j'ai entendu le sang couler dans un baquet.»

Fig. 31. *Visite d'un Ecclésiastique à Bastide, Jausion et Collard*
Lithographie de Sébastien Cœuré
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 32. *Entrée de Madame Manzon à Alby* (sic)
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

C'est alors que l'avocat de Bastide essaie un effet de théâtre en la confrontant avec son client; elle s'écrie: «Malheureux, vous avez failli m'égorger!»

Par ce cri sublime, Clarisse avait obtenu le résultat qu'elle désirait, elle avait reconquis le premier rôle qui lui avait été enlevé par Théron et la femme Bancal.

Après une très belle plaidoirie que Bastide voulut faire lui-même avec des accents d'une incontestable grandeur morale, la Cour d'assises d'Albi le condamna à mort ainsi que Jausion, la Bancal, Colard et Bach, à la prison à perpétuité Anne Benoit, et relaxa Clarisse Manzon et tout de même l'idiot Missonnier. Les condamnés à mort furent exécutés le 3 juin 1818.

Du 21 décembre 1818 au 15 janvier 1819 se déroula à Rodez un second procès mettant en cause Constans, le commissaire de police de Rodez, le notaire Bessières-Veynac, considérés comme complices. Le notaire avait un alibi solide, et puis la foule avait eu sa proie, le Gouvernement la preuve qu'il désirait: ils furent acquittés.

La perplexité de l'historien se transforme en indignation sur la valeur de ce procès, quand il apprend que par la suite quatre témoins se récusèrent *in articulo mortis*.

A cette époque on pouvait tromper la justice des hommes, mais on ne plaisantait pas avec celle de Dieu.

Quatre ans plus tard, en effet, le 4 septembre 1821, le portefaix Bousquier agonise à l'Hôtel-Dieu; «pour apaiser ses remords de conscience», devant le prêtre qui le confesse, il rétracte le témoignage qu'il avait produit, dit-il, «par crainte de la mort».

Le 22 décembre 1821, ce fut au tour de Théron, le témoin de dernière heure, mais capital. Près d'aller paraître au jugement de Dieu, il rétracte «cette calomnie atroce qu'on lui a fait commettre».

A la maison centrale de Cadillac, la femme Bancal, se mourant, déclare devant le curé de la paroisse qu'elle avait menti et qu'elle ignorait tout de l'assassinat.

Quant à Clarisse Manzon, le procès passé, elle n'avait pas eu à Paris le succès littéraire auquel elle s'attendait. Treize ans après le procès, ce sera son tour de comparaître au Tribunal suprême. Au prêtre qui lui apporte les derniers sacrements, elle déclare qu'elle n'a jamais été à la maison Bancal, et elle l'adjure de dire à son fils qu'elle n'a jamais rien su de l'assassinat.

Comment avait-on pu donner du crédit à cette femme mythomane qui un moment, pour se réconcilier avec son mari – qu'elle détestait – avait exigé que celui-ci masqué, prît les dehors d'un amant et pénétrât dans sa chambre, au clair de lune, au moyen d'une échelle! Le public ne s'y trompait pas qui l'avait surnommée «Mme Mensonge».

Le bout de l'oreille du Gouvernement, si j'ose dire, apparaît dans cette affaire quand on sait qu'après avoir été relâchée, Clarisse Manzon obtint de l'Etat une pension annuelle de 1000 francs et pour son fils une bourse de collège.

D'autres indices prouvent la pression du Gouvernement sur la justice. Un des juges de la Cour d'Albi avait émis des doutes sur la véracité du tardif témoignage de Théron. A bride abattue, une estafette partit de Paris pour lui apporter une semonce du Garde des Sceaux. Comment un tribunal pouvait-il délibérer avec sérénité dans de telles conditions?

Beaucoup plus tard, cinquante ans après l'affaire, un des prévenus du second procès, Pierre-Joseph-Félix Bessières-Veynac, à l'article de la mort lui aussi, crut utile de faire des déclarations. Il était entré dans les ordres et était devenu en Picardie un chanoine vénéré. Il rédigea une déclaration pour faire connaître son opinion sur cette affaire. Selon lui, Fualdès appartenait à la franc-maçonnerie et était même Vénérable de sa loge, mais ce n'était pas de ce côté plus ou moins politique qu'il fallait chercher les raisons de l'assassinat. Fualdès avait de mauvaises mœurs, fréquentait des prostituées; il s'était rendu à la maison Bancal et, pour des raisons inconnues, avait emporté avec lui une somme d'argent. Le vol avait été le but de l'assassinat. Bessières-Veynac n'avait jamais osé faire connaître son opinion, même lorsqu'il avait été lui-même accusé, car Fualdès étant considéré alors comme un martyr immaculé, il aurait nui à la cause des accusés et à la sienne propre, en portant quelque jugement péjoratif sur les mœurs de la victime.

Pour conclure avec l'avocat général Brocherieux si l'énigme politique subsiste, le fait de l'erreur judiciaire volontaire est manifeste. Certains voudraient y voir là l'œuvre volontaire personnelle de Louis XVIII. C'est peut-être aller un peu loin. N'est-elle pas tout simplement celle de son ministre de la Police soucieux de garder le secret des causes de ce crime et de couvrir ses agents d'exécution?

Selon le mémoire que Montfort a transmis à Clément, Géricault débarqua de Rome au matin de l'automne 1817 et alla aussitôt voir Horace Vernet dans son atelier. Il n'avait donc pas été présent pendant le déroulement du premier procès Fualdès, et était arrivé tout au plus peu de temps après l'arrêt du 12 septembre[5]. Sans doute put-il constater l'effervescence de l'opinion et prendre connaissance de l'affaire par les récits qu'on lui en fit, mais il est plus naturel de penser que c'est en 1818, pendant le second procès en Cour d'assises d'Albi, qu'il consacra à la cause une série de recherches. D'ailleurs, un dessin le prouve sans conteste: c'est celui où il a montré le corps jeté dans l'Aveyron par les assassins, car on voit à gauche Théron dont le témoignage ne fut produit qu'au procès d'Albi le 25 mars 1818. C'est donc en l'année 1818, et plus précisément pas avant avril, que Géricault a fait la série de dessins évoquant le procès Fualdès. Elle est aussi complète que pourrait l'être une bande dessinée. Le premier épisode (cat. 1614) se réfère sans doute au dîner qui, selon le témoignage fait le 7 avril 1818 à Albi par la petite Bancal, réunit les assassins avant le meurtre. Les complices sont assis à la table et écoutent les instructions de l'instigateur de l'assassinat. Dans ce lavis de brun, gris et sanguine, tous les personnages sont habillés. Deuxième épisode dessiné à la plume (cat. 1615): Fualdès est entraîné dans la maison de Bancal, les personnages sont encore habillés, mais l'un, taillé en Hercule, est nu; la Bancal est dans l'embrasure de la porte ouverte. Au troisième épisode (cat. 1616), le magistrat est assassiné sur

Cat. 1623 *Transport du corps de Fualdès*
Mine de plomb, pierre noire, lavis de brun et rehauts de gouache sur papier chamois,
h. 0,215; l. 0,290
Musée des Beaux-Arts, Lille (Inv. 1395)

la table, la Bancal prépare le baquet. Les personnages sont ici demi-nus; à gauche, on tire par les cheveux une femme nue; ce ne peut-être que la Manzon. Un calque de Colin (cat. 1617) nous a gardé le souvenir d'une étude à la mine de plomb se rapportant à cet épisode mais avec quelques variantes. Quatrième épisode: quatre personnages apportent sur leurs épaules ce que j'ai cru d'abord être une échelle, et où l'on pourrait reconnaître les deux barres qui ont servi à transporter le corps. Il existe quatre dessins à la plume et au lavis de cet épisode: cat. 1618-1621. Le cat. 1619 est un calque du cat. 1618, peut-être dû à l'artiste lui-même. Cette fois, les porteurs sont nus et l'on admire comment l'artiste a rendu en quelques traits leurs corps athlétiques, notamment en ce qui concerne le dessin à la plume (cat. 1621) où Géricault a étudié la musculature d'un des porteurs. Enfin, voici le funèbre cortège. Il en existe une version à la mine de plomb (cat. 1622) et une étude très poussée au lavis de brun (cat. 1623). Dans les deux, le jeune Théron se dissimule à gauche; Géricault a bien suivi son témoignage qui a été publié dans le *Journal des Débats* du 10 avril 1818: l'homme qui guide le cortège tragique est Bastide; seulement, il a le fusil sur l'épaule, au lieu de le porter canon bas. Ici, les hommes sont demi-nus comme des héros antiques. Avant-dernier épisode: le corps jeté à la rivière (cat. 1624). Bastide tient toujours son fusil, les personnages sont nus ou demi-nus. Enfin, dernier épisode, fuite des assassins (cat. 1625), complètement nus cette fois, et dont deux portent le fusil sur l'épaule. Le cadavre, dont on voit le buste, s'enfonce dans les eaux. Un lavis montrant un homme levant une poutre, tandis qu'une femme semble faire le guet appartient peut-être à la série de Fualdès (cat. 1626).

Tous ces dessins, sauf les deux lavis, sont exécutés d'une plume nerveuse qui, en quelques traits et quelques ombres, campe sans repentir une scène dramatique. On croit suivre le travail de la création chez Géricault qui, dans les deux premiers épisodes, représente encore les personnages vêtus. Mais son imagination s'enfiévrant, dans le deuxième épisode elle le porte instinctivement à figurer un personnage complètement nu; par la suite, ils seront tous nus ou demi-nus, parfois revêtus seulement du caleçon long qu'il avait donné aux *staffieri* des *barberi*. Enfin, voici l'artiste en plein état visionnaire; il abandonne tout vêtement et dessine les héros de quelque drame antique.

Un dessin à la plume représentant un assassinat au poignard d'un homme par quatre autres dans un canot, est tellement de la même venue et du même style que la série Fualdès, qu'il est impossible de l'en détacher (cat. 1627). Y aurait-il eu un moment une hypothèse selon laquelle l'assassinat aurait eu lieu, non pas dans la maison Bancal, mais sur l'Aveyron? Une lecture attentive et fastidieuse des ouvrages relatant les débats des deux procès de Rodez et d'Albi ne m'a rien révélé à cet égard. La consultation des journaux parus au même moment apporterait peut-être quelque lumière sur ce sujet. Il n'est guère dans l'esprit de Géricault d'avoir inventé de lui-même un épisode de cette nature.

Clément catalogue au n° 165 un dessin de la mort de Fualdès appartenant à Lehoux (cat. 1623) et ajoute au supplément: «M. Moignon possède un trait à la mine de plomb et trois autres dessins à la plume et à la sépia de la même suite.» L'historiographe indique au n° 165: «Il avait fait trois ou quatre compositions pour le tableau qu'il méditait, lorsqu'on lui montra des images à deux sous; il prétendit qu'elles valaient mieux que ses dessins, et abandonna son projet.» Quatre de ces dessins se sont trouvés réunis dans la collection du duc de Trévise qui les a publiés; cet ensemble est maintenant dispersé.

Au n° 625 de la vente après décès du marquis de Chennevières, du 4 au 7 avril 1900, figure dans un lot de sept dessins un *Assassinat de Fualdès*. L'absence de description et de dimensions ne permettra sans doute jamais de l'identifier.

[1] *A catalogue of the first part of the very valuable and extensive collection of Engravings in the portfolio of Sir Thomas Lawrence.* Vente du 13 mai 1830, Christie's, Londres, n° 425: «Nine - On stone - The story of the murder Fualdès and the portrait of Thorton the murderer.»

[2] Paris, 1980, pp. 159-177.

[3] G. Bertier de Sauvigny, *La Restauration,* 1955, p. 159.

[4] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 364, n° 165.

[5] La dernière lettre écrite de Rome à Dedreux-Dorcy date du 21 septembre 1817. Cf. C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 108-110; et t. I, doc. 105.

SUJETS BONAPARTISTES

La position libérale de Géricault sous la seconde Restauration allait faire de cet artiste, qui avait refusé de servir sous l'Empire, s'étant fait acheter un remplaçant, un sympathisant du bonapartisme dont il rencontrait d'ailleurs des militants aigris dans l'atelier d'Horace Vernet. Quelques-unes de ses recherches à cette époque sont le reflet de cet état d'esprit.

De ces «images à deux sous» qui étaient les médias de l'époque, Géricault nous a laissé un témoignage de l'intérêt qu'il leur portait. Le duc de Trévise a, en effet, possédé un dessin de l'artiste représentant le *Champ d'Asile,* inspiré d'une lithographie.

Certains bonapartistes, plutôt que de vivre en une France bourbonienne, avaient préféré l'exil. A l'exemple de Joseph Bonaparte, ils cherchèrent aventure au Nouveau-Monde, acceptant les terres que le Gouvernement américain accordait aux réfugiés. Le général Lallemand – qui s'était montré fidèle à Napoléon jusqu'à l'accompagner à Rochefort – conçut en 1817 le projet de fonder une colonie française au Mexique sur les bords de la rivière Trinity; il lui donna le nom de «Champ d'Asile». Ils furent environ six cents hommes de tous grades à s'embarquer avec Lallemand sur une goélette chargée de provisions, d'armes et d'outillage. D'excellents contacts s'étaient établis avec les Indiens, lorsque les garnisons espagnoles chassèrent les occupants de ce territoire qui était contesté aux Etats-Unis; certains rejoignirent une autre colonie, Aigleville, ville fondée dans l'Alabama également par le général Lallemand, sur un territoire concédé par le Gouvernement américain; mais les exilés, qui pour la plupart ignoraient l'agriculture, finirent par céder leurs titres de propriété à des Américains.

Cette colonie du Champ d'Asile provoqua nombre de chansons, de poésies, de complaintes et de lithographies propres à émouvoir les âmes sensibles. Le journal *La Minerve* ouvrit une souscription pour venir en aide aux colons[1]. Géricault s'intéressa-t-il au Champ d'Asile qu'on orthographiait parfois Champ d'Azyle? Le dessin (cat. 1628), publié par le duc de Trévise, donnerait à le croire. Ce dessin à la plume, relevé de délicat lavis, m'avait longtemps trouvé perplexe. J'y reconnaissais la qualité du graphisme de Géricault ou plutôt une de ses manières graphiques, celle qu'il adopte quand il veut être objectif. Mais je ne pouvais pas penser qu'il fût responsable de cet invraisemblable ton d'imagerie populaire, montrant un chasseur de la Garde qui s'est mis en grande tenue pour arriver au camp des réfugiés et qui est accueilli par un officier également en grande tenue. C'était pourtant bien le ton des gravures populaires ainsi que le montre cette lithographie de Grenier (1793-1867), intitulée *Aux Braves du Champ d'Asile* (fig. 33). Le mystère s'est éclairci quand je me suis aperçu que ce dessin (cat. 1628) reproduisait le groupe central d'une lithographie (fig. 34) signée «Yerenrag» anagramme de Garneray[2] qui confond d'ailleurs le Champ d'Asile avec Aigleville. Le dessin est dans le même sens que la lithographie, mais il n'en est qu'une copie, dans une manière plus souple, supérieure à celle de la gravure; son auteur, qui ne peut être Garneray, a d'ailleurs cherché à améliorer la composition en supprimant le garçonnet vêtu en enfant de troupe, et en effaçant au moyen de la gouache le soldat en shako qui se trouve entre la mère et l'enfant et les officiers qui s'embrassent, rendant ainsi le groupe plus clair.

On devait beaucoup parler du Champ d'Asile à l'atelier d'Horace Vernet où, nous dit le général Bro, était venue la femme du général Lallemand alors exilé[3]. On devait regarder les lithographies publiées sur ce sujet, et sans doute Géricault a-t-il eu l'idée d'en copier partiellement une.

Sans doute l'œuvre qui traduit le mieux les sentiments bonapartistes de Géricault au lendemain des Cent-Jours est-elle le dessin qui a passé longtemps pour représenter l'exécution du maréchal Ney (cat. 1629) et même «l'apothéose du maréchal Ney». Ce nom lui était donné à cause de cet étrange char à l'antique qui paraît descendre du ciel, traîné par plusieurs chevaux, dont la maigreur aura pu sembler squelettique, et que paraît désigner le personnage debout à côté du condamné à genoux. Mais ce char fait-il partie de la composition? A peine visible aujourd'hui, il est tracé à la mine de plomb et certains traits sont recouverts

Fig. 33. *Aux Braves du Champ d'Asile*
François Grenier
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Fig. 34. *2e Vue d'Aigleville, Colonie du Texas ou Champ d'Asile*
Aquatinte, porte la mention suivante: *Dessiné et gravé par Yerentag*
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

par la plume et les lavis de *l'Exécution.* C'est tout à fait dans les habitudes de Géricault de superposer sur une même feuille des motifs qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, suivant ce qui lui passe par la tête. Au revers, son esprit versatile lui a inspiré d'évoquer au lavis et à l'aquarelle trois élégantes coiffées de capelines et, si la facture de *l'Exécution* est un peu hâtive, l'aquarelle du recto (cat. 1630) est une des œuvres graphiques les plus magistrales de notre artiste.

En réalité, le personnage qui est à côté du supplicié est un prêtre, reconnaissable à sa soutane et à son étoile; et il lui désigne, non je ne sais quel char qui serait symbole de la gloire – ce n'aurait guère été la mission d'un prêtre – mais le ciel en signe d'espérance. Bon gré, mal gré, Ney avait accepté le conseil, que lui avait donné un grenadier de La Rochejaquelein, de voir un prêtre, et il avait désigné lui-même le curé de Saint-Sulpice qui vint le visiter la veille de l'exécution et l'assista jusqu'à la fin. Mais le maréchal qui refusa le bandeau, ne se mit pas à genoux, malgré la proposition qu'on lui en fit, et il répondit: «Ignorez-vous que depuis vingt cinq ans j'ai l'habitude de regarder en face la balle et le boulet?»[4] Or, le condamné que nous voyons sur le lavis et auquel le prêtre montre le ciel, est à genoux. En fait ce n'est pas Ney qui est exécuté ici, mais le général de La Bédoyère[5].

Relisons le récit de sa mort: «A la barrière de l'Ecole Militaire, le condamné descendit en fiacre, *puis il s'agenouilla*[6], face au mur, pour recevoir les exhortations du prêtre et une dernière absolution ainsi que la bénédiction de sa mère. Il baise le crucifix que lui tend l'abbé Dulondel. Puis il se relève et se retourne vers le détachement des douze vétérans chargés de l'exécution[7]. Il causa quelques instants avec les officiers qui l'entouraient. M. de Poret et le baron de Nervo qui l'avaient chaque jour visité dans sa prison étaient là. Il les embrassa affectueusement. Il serra cordialement la main des autres et celle de chacun des vétérans, comme pour leur pardonner leur terrible ministère. En souriant il leur dit: «Tirez, mes amis et surtout ne me manquez pas.» Puis il fit face au peloton et, en leur montrant son cœur, commanda lui-même avec un sang-froid impressionnant: «Peloton... armes... joue f...» Le mot feu ne fut point achevé... Le peloton avait tiré, La Bédoyère était mort.»[8]

Il est curieux que Géricault, qui n'était point croyant, ait montré La Bédoyère dans cet acte de soumission aux décrets divins qu'évoque le prêtre en lui montrant le ciel. Mais l'esprit de synthèse dont il était coutumier lui fait déjà voir le condamné désignant son cœur, ce qui sera le fait de l'instant suivant, à moins que ce geste n'exprime la repentance. A gauche, on voit les officiers qui l'ont accompagné, l'un d'eux tient le bandeau que le condamné a refusé.

L'exécution de La Bédoyère suscita un mouvement d'opinion, fait de sentiments contradictoires, aussi grand que celle du maréchal Ney. D'abord, il la précéda. Charles de La Bédoyère fut le premier général passé par les armes, un mois avant Ney. D'autre part Ney fut exécuté aussitôt, le 7 décembre 1815 au matin même qui suivit la nuit de sa condamnation, tandis que, par suite de l'appel en cassation que La Bédoyère crut devoir faire, il se passa trois jours entre son jugement et sa mort. Condamné le lundi 14 août 1815, il fut exécuté le vendredi 17 août. Pendant ces trois jours, sa femme remua ciel et terre – le tsar de Russie, Wellington, le prince de Schwarzenberg, Fouché, la duchesse d'Angoulême – pour essayer de sauver son mari, et ce monstre au grand corps informe qu'on appelle «l'opinion» eut le temps de se retourner en faveur de celui qui, le premier avait, en désobéissant aux ordres de son chef, le général Devillers, rejoint Napoléon avec son régiment, aigle en tête, car on avait fait sortir le «coucou», comme

l'appelaient les vieux grognards, de la caisse où on l'avait caché aux retour des Bourbons. Par sa femme, La Bédoyère était apparenté aux royalistes les plus ultras: César et Henri de Chastellux, ses beaux-frères, et le beau-frère de ceux-ci Roger de Damas, tous ayant fait partie – comme Géricault – de la maison militaire du roi. Il fut considéré comme traître à sa classe, car ce régiment, le 7e, qu'il amena à Napoléon, il l'avait reçu de Louis XVIII sur l'intervention de ses beaux-frères, inquiets en 1814 de l'exaltation bonapartiste de Charles qu'ils espéraient ainsi museler.

Les Chastellux et Roger de Damas firent tout pour le sauver. Sa femme Georgine réussit à se jeter aux pieds du roi, criant «Grâce! Grâce!» au moment où il montait en voiture pour sa promenade quotidienne. Mais, impassible, le roi lui répondit: «Madame, je connais vos sentiments pour moi et votre famille. Je regrette de vous refuser. Jamais un regret ne m'a tant coûté».

Plus que celle du glorieux Ney dont le Gouvernement craignait la répercussion et qu'on chercha d'ailleurs à éviter, en le poussant à s'enfuir, le roi et les alliés voulaient faire de la mort de La Bédoyère un acte exemplaire. A son procès assistaient le prince de Wurtemberg, le prince de Prusse, le prince d'Orange et des généraux anglais et allemands, exerçant ainsi sur le tribunal que présidait Bertier de Sauvigny qui, fait anormal, n'était pas un militaire, la pression des envahisseurs.

Mais le condamné avait vingt-neuf ans, il était beau, il s'était marié le 21 novembre 1813, sa femme allaitant encore l'enfant qui leur était né! Et il allait mourir parce que, sur le point de s'embarquer pour les Etats-Unis, il était revenu à Paris pour revoir une dernière fois son épouse et son fils! Les circonstances de sa mort furent pathétiques. Il avait dit dans son testament: «Je veux que le portrait de ma chère Georgine que je conserverai sur moi au moment de la mort soit remis à mon fils.» Et l'abbé Dulondel remit à Georgine le médaillon éclaboussé du sang de son époux! Lorsqu'il sortit de la prison de l'Abbaye pour son dernier voyage, devant la foule qui s'était amassée sur la place, sa femme s'était jetée dans le fiacre, perdant connaissance, laissant tomber son enfant!

«Idylle et drame», telle fut bien l'histoire de Charles de La Bédoyère et de Georgine de Chastellux. On comprend que Géricault, qui à ce moment devait être tout entier à sa passion, plutôt que par l'exécution de Ney ait été ému par ce drame où l'amour fut impuissant dans sa lutte contre la mort. Mais le dessin de Géricault nous aide à comprendre les remous de sentiments qui se produisirent après les Cent-Jours. Au retour des Bourbons, la France avait cru pouvoir souffler. Louis XVIII faisait figure de prince débonnaire qui mettait fin à l'effusion de sang et pardonnait à tous; il s'entourait des héros des guerres de l'Empire. Et dans un moment d'exaltation auquel sans doute le désir d'échapper à la passion qui le rongeait ne fut pas étranger, Géricault entrait au service de ce «bon roi», aux côtés des cavaliers les plus fringants de la noblesse. Mais vinrent les Cent-Jours, où le grand Empereur redevint un aventurier corse qui commit «un des plus grands crimes qu'un chef ait perpétré contre une nation»[9]. La France est alors rendue à ses démons. Après Waterloo, le sang français ne cessa pas de couler, mais par les Français cette fois. Alors, dans toute la France sévit la Terreur blanche, mais non moins sanglante que l'autre et l'ancien mousquetaire gris qui avait failli devenir un ultra, fut rejeté dans le camp des protestataires, des révoltés, des bonapartistes et des libéraux[10].

Sa passion d'opposant au régime se réchauffait au contact de l'atelier d'Horace Vernet où se retrouvent des demi-soldes, notamment les colonels Bro et Langlois, le lieutenant Ledieu, le colonel Brack, et où ne dédaigne pas d'apparaître le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, qui se fait appeler M. Valmy. Horace Vernet et Ary Scheffer étaient en relation avec la Charbonnerie qui sévissait dans toute la France contre le régime des ultras. C'est de cet état d'esprit qu'émane la lithographie *le Factionnaire suisse au Louvre* (cat. 1631) qui respire l'atmosphère de l'imagerie populaire frondeuse. Elle a été enregistrée à la *Bibliographie de la France* le 10 juillet 1819, c'est-à-dire au moment où Géricault avait achevé le *Radeau*.

Un factionnaire suisse de la Garde royale avait refusé l'entrée des Tuileries à un bourgeois qui portait un pilon. Celui-ci, aussitôt, d'écarter le revers de sa redingote, et montrant sa Légion d'honneur aux applaudissements des passants de crier: «Sentinelle, portez armes!.» Le dessin qui a servi pour le report sur pierre pour la lithographie est apparu dans un catalogue de la galerie Marcel Guiot. Ce dessin (cat. 1632) est tracé dans le sens normal, avec la Légion d'honneur à gauche, puis a été calqué par transparence au verso avec, naturellement, la croix du côté droit (cat. 1633). En faisant ce calque, l'artiste a changé la position du garde suisse et l'a mis au port d'armes. En cela d'ailleurs il a repris un projet que montre un croquis du Musée Bonnat (cat. 1634). La première idée est un feuillet du Musée de Besançon (cat. 1635) sur lequel l'unijambiste est bien silhouetté et le factionnaire à peine esquissé. Sans doute se réfère à cette lithographie un croquis intitulé *Le Factionnaire,* de la vente après décès du marquis de Chennevières, Drouot, Paris, du 4 au 7 avril 1900 (partie du n° collectif 627) et qui doit être le même que celui que mentionne Philippe de Chennevières dans l'article qu'il a fait sur sa collection: «L'invalide ouvrant sa redingote pour montrer sa croix; croquis à la mine de plomb pour la lithographie qu'a exécutée Géricault»[11]. Est-ce le même que celui passé sous le n° 73 de la vente Louis Deglatigny, Drouot, Paris, 5 février 1951, adjugé 17000 francs, et non reproduit au catalogue?

Il y eut souvent, dans les premières années de la seconde Restauration, des altercations dans la rue mettant aux prises des bonapartistes et des royalistes, voire des soldats de la Garde royale. Elles se terminaient parfois par des effusions de sang. C'est l'une de ces rencontres que représente le très beau dessin du British Museum (cat. 1636), où l'on voit un enfant blessé secouru à terre, tandis que des émeutiers dont un demi-solde, reconnaissable à son chapeau et à son gourdin, s'efforcent de désarmer deux gardes suisses; au verso de ce dessin se trouvent deux études (cat. 1637).

Autre scène de rue sur ce feuillet du Musée de Besançon (cat. 1638) au verso duquel Géricault a croqué le portrait d'une femme (cat. 1808).

En revanche, le dessin (cat. 1639) représentant également une rixe, attribué par G. Oprescu qui l'avait interprété comme une scène du *Radeau de la Méduse* n'est pas de Géricault.

A quelque épisode analogue se réfère ce croquis rapide (cat. 1640) certainement pris sur le vif, où un groupe de femmes avec un enfant fait face à un factionnaire suisse.

Pour ce qui est des complots républicains qui furent férocement réprimés, l'un des plus célèbres est celui des quatre sergents de La Rochelle. Ces quatre jeunes gens, sergents au 45e de ligne, avaient fondé une vente de carbonari dans leur régiment; par mesure de précaution, quelque chose ayant percé, le régiment fut envoyé à La Rochelle. Mais là les conspirateurs avaient déployé une telle activité subversive que leurs camarades les dénoncèrent. Sur les conseils de leurs avocats, eux-mêmes membres de la vente suprême, ils acceptèrent de se sacrifier à l'intérêt de la Charbonnerie et refusèrent de parler. Ils furent exécutés.

Cet héroïsme suscita une grande émotion dans l'opinion. On comprend qu'insuffisamment instruits de l'art de Géricault, les fanatiques de ce peintre aient accepté l'attribution qui lui avait été faite à la vente Chennevières en 1900[12] d'un lavis gouaché montrant un officier, un sapeur et deux soldats autour d'un cénotaphe où l'on voit écrit: «Aux braves du 45e de ligne» (cat. 1641). L'un de ces soldats appelle ses camarades qu'on ne voit pas. Ces militaires semblent découvrir cette stèle dans la campagne. Trop de raideur dans les gestes et les attitudes, la gaucherie de la composition m'empêchent de voir la main de Géricault dans cette œuvre qui est plus proche de Charlet[13].

Cette gouache me rappelle une autre qu'Antonio del Guercio a reproduite (cat. 1642) et qui montre un lancier prussien (?) ou russe (?) perçant de sa lance un petit tambour qui continue à battre de sa caisse. Il m'a été donné de voir une autre gouache de la même main – non reproduite ici – et représentant certainement l'épisode suivant, car le petit tambour gît au sol et un officier vêtu d'une grande cape a repris la caisse. Les uniformes des militaires de ces deux gouaches sont ceux des armées de la Révolution. On pourrait penser à la mort du petit tambour Bara, mais cette histoire du petit soldat qui tomba pour avoir crié «Vive la République!» au lieu de «Vive le Roi!» s'est passée pendant la guerre de Vendée. Une autre gouache dont j'ai vu la photographie – non reproduite ici – s'apparente aux deux précédentes. On y voit un lancier se pencher sur un jeune soldat blessé, en présence d'un grenadier embrassant un soldat nu-tête.

Il est difficile de savoir à quel épisode se réfère la gouache (cat. 1642), tant sont nombreuses les histoires de ce qu'on pourrait appeler pour les époques révolutionnaires et impériales «le cycle légendaire du petit tambour» se sacrifiant pour appeler aux armes, allant jouer derrière l'ennemi pour lui faire croire qu'il était tourné, ramenant un officier blessé, battant encore sa caisse à son dernier souffle, depuis le tambour Bara, ou celui du pont d'Arcole, jusqu'au fils de la cantinière Tête-de-Bois, mort héroïquement en 1814 devant la barrière de Clichy[14].

Ces trois gouaches, d'une meilleure qualité que l'*Hommage aux braves du 45e de ligne,* ne sont cependant pas de Géricault.

1 En 1820 parut l'ouvrage suivant: *Le champ d'asile au Texas ou Notice curieuse et intéressante sur la formation de cette colonie jusqu'à sa dissolution* [...], par C. D.

2 Louis-Ambroise Garneray (1783-1857), *in* Jean Adhémar et Jacques Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 8, p. 374, n° 4.

3 *Mémoires du général Bro (1796-1844),* recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Baron Henry Bro de Comères, Paris, 1914, p. 165. Sur l'atelier d'Horace Vernet, se reporter également au t. I, doc. 187.

4 R. Floriot, *Le procès du maréchal Ney,* Paris, 1955, pp. 214, 216. La relation la plus fidèle de cette exécution est le rapport officiel du comte de Rochechouart qui en fut chargé en tant que commandant de la place de Paris; ce rapport a été publié dans *Historia,* n° 69, décembre 1953.

5 D'aucuns disent colonel. C'était son grade dans l'armée royale; le Conseil de guerre le jugea comme tel, ne lui reconnaissant pas le grade de général que Napoléon lui avait conféré aux Cent-Jours quand il l'avait fait pair de France.

6 C'est moi qui souligne.

7 Un détachement beaucoup plus important fut commis pour l'exécution de Ney.

8 Comte de La Bédoyère et Baron A. de Marécourt, *Idylle et drame, Georgine de Chastellux et Charles de La Bédoyère,* Paris, 1924, pp. 286, 287.

9 Guillaume de Bertier de Sauvigny, *La Restauration,* Paris, 1955, p. 156.

10 Que signifie le clocher ou la coupole surmontée d'une flèche à l'horizon? La Bédoyère fut exécuté dans la plaine de Grenelle. L'église du village de Grenelle ne fut construite qu'entre 1828 et 1831. Celle du village de Vaugirard qu'on pouvait peut-être voir du lieu de l'exécution était ancienne. Curieusement, la coupole surmontée d'une flèche rappelle la silhouette de Saint-Louis de Versailles que Géricault a tracée sur les folios 52 r° et 58 r° de l'album de Chicago (cf. t. III, fig. 14, 16, p. 33; cat. 708, 709).

11 Philippe de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français» in *L'Artiste,* t. X, septembre 1895, p. 173.

12 Vente après décès du marquis de Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, n° 623.

13 Après la Révolution de 1830, il fut lancé un projet, soutenu par La Fayette, d'un monument aux Quatre Sergents de La Rochelle; à ce propos, voir G. Saint-Bris, *La Fayette: la statue de la liberté,* Paris, 1988, p. 349.

14 Cf. Louis Mazoyer, *Enfants mystérieux de l'histoire,* Paris, 1972, pp. 103-106, 124, 125.

L'INDÉPENDANCE DE L'AMÉRIQUE LATINE

Conquis après 1815 à la cause de la liberté en lutte contre l'absolutisme, Géricault allait être amené à illustrer en quatre lithographies des épisodes de l'indépendance des Sud-Américains, dans des circonstances que relate Clément de la façon suivante: «Ces quatre pièces furent faites pour un jeune homme nommé Cramer, sous-lieutenant de l'armée française, licencié en 1815, et qui avait pris du service dans l'armée de l'indépendance américaine, où il devint aide de camp du général San-Martin (sic). Revenu à Paris, il fut amené par un ami commun à l'atelier de Géricault, à qui il fit lithographier des sujets militaires. Il lui raconta ses campagnes et obtint de lui qu'il lui fît gratuitement ces quatre planches, disant que, de retour à Buenos Aires, elles feraient sa fortune. Géricault ne tarda pas à se fatiguer d'un travail pour lequel il n'avait pas les éléments nécessaires. Il remplit cependant sa promesse. Mais ces quatre grandes lithographies ne sont pas parmi ses meilleures. Elles sont d'une très grande rareté.»[1]

Tandis que Bolivar (1783-1830) assurait l'indépendance du nord de l'Amérique latine, dans la région du Rio de la Plata, les insurgés formèrent les Provinces Unies qui trouvèrent pour les défendre un militaire de grande valeur, un enfant du pays, le colonel José de San Martin (1778-1850). Celui-ci était né dans une mission jésuite de la région de La Plata, avait été élevé en Espagne, et comme Bolivar avait combattu les armées de Napoléon; revenu à Buenos Aires en 1812, il avait épousé la cause de l'indépendance nationale. Ayant compris que le seul moyen de venir à bout des troupes espagnoles était de les atteindre dans la région qui était le réservoir de leurs forces, le général conçut une des opérations stratégiques les plus hardies de l'histoire militaire, et qui vaut bien, certes, le passage du Saint-Bernard par Napoléon; celle-ci consistait à traverser le Chili pour atteindre le Pérou et y opérer sa jonction avec Bolivar. Ayant rassemblé à Mendoza une armée composée d'indigènes, de déserteurs du Chili et de mercenaires européens, il lui fit franchir six cols des Andes et, après avoir parcouru 2000 kilomètres, San Martin tomba au Chili sur les troupes espagnoles qu'il vainquit à Chacabuco le 12 février 1817, victoire confirmée par celle de Maïpu le 5 mars 1818, et qui décidait de la libération chilienne. Pendant toute cette campagne il avait à ses côtés le général Manuel Belgrano (1770-1820). Le seul moyen de vérifier les dires de Clément était de consulter le Service historique de l'Armée, pour tenter d'y rechercher les traces de ce sous-lieutenant Cramer. Les résultats passèrent notre espérance, car nous retrouvâmes non seulement ses états de service sous l'Empire, mais aussi le relevé de ses campagnes pour l'indépendance américaine.

A cela près que Cramer, lorsqu'il quitta l'armée française était capitaine et non sous-lieutenant, et qu'il fut aide de camp de Belgrano et non de San Martin, la personne inconnue (Montfort? Lehoux?) qui avait renseigné Clément ne s'était pas trompée.

Né à Paris le 7 février 1790, Ambroise-Jérôme Cramer décida très tôt d'embrasser la carrière des armes, puisqu'il entra à l'Ecole militaire le 27 décembre 1806; de 1808 à 1815 il prit part aux campagnes d'Espagne, de France et de Belgique, fit partie de l'armée de la Loire, et fut mis en non-activité comme capitaine le 26 septembre 1815. Le 30 juillet 1816, on le retrouve chef de bataillon à l'armée des Provinces Unies; il fera partie de l'armée des Andes, participera à la campagne du Chili de janvier 1817 à mars 1818. Le 12 février 1817 il commandait à Chacabuco le 8e bataillon d'infanterie qu'il avait formé, et ses faits d'armes lui valurent du gouvernement des Provinces Unies une médaille d'or. Cependant, il paraît avoir eu des différends avec San Martin et il ne participa pas à la bataille de Maïpu. En 1818, il servit comme aide de camp du général Belgrano, mais pour peu de temps, car il fut licencié le 15 juillet de cette année-là. Il reprit du service le 4 décembre 1820 dans l'armée des Provinces Unies, cette fois avec le grade de lieutenant-colonel commandant un régiment, il ne fut licencié que le 25 janvier 1825. Par la suite, il s'établit en Amérique du Sud, car le Service historique de l'Armée a conservé une lettre de lui, datée du 20 décembre 1830, adressée au consul général de France à Buenos Aires, et par laquelle, faisant valoir qu'il avait fait «une guerre active aux anciens opresseurs de ces belles contrées», il sollicitait sa réintégration dans l'armée française. Cette demande ne dut pas être suivie d'effet, car il n'existe aucune trace de cette réintégration.

Après vingt années de guerres, l'Europe était pleine de nostalgiques de l'état belliqueux qui, trouvant peu à leur goût ce régime de paix enfin rétablie, parcouraient le monde en quête de quelques beaux coups d'épée à donner. Bolivar dut en partie ses victoires à une légion britannique de six mille volontaires. Des Français aussi répondirent à cet appel de l'aventure. Ambroise Cramer fut de ceux-là, de même que le lieutenant Ledieu, camarade de Géricault à l'atelier d'Horace Vernet qui, en 1824, obtint l'autorisation de passer pour dix ans au service du pacha vice-roi d'Egypte.

Les lithographies faites par Géricault pour Cramer n'ayant pas été commercialisées en France, n'ont donc pas été inventoriées à la *Bibliographie de la France,* ce qui nous prive de connaître leur date; mais les états de service d'Ambroise Cramer nous fournissent des éléments chronologiques. Au mieux, Cramer devait être rentré à Paris à la fin de 1818 et il devait l'avoir quitté au cours du deuxième semestre de 1820. L'année 1820, à partir du 10 avril, Géricault l'a passé en Angleterre[2], et s'il revint à Paris dans le cours de l'année, Cramer ne devait plus y être. C'est donc en 1818 qu'il dut entreprendre les lithographies, ce qui nous est confirmé par une des premières pages de l'album de Chicago qui remonte à cette période-là. La relation de Clément semble indiquer que cette commande gratuite ne l'enthousiasmait pas et qu'il atermoya pour l'exécuter. Comment interpréter le fait que deux dessins de recherches (cat. 1649, 1651) pour la *Bataille de Maïpu* se trouvent au revers de dessins généralement considérés comme ayant

Fig. 35. *Batalla de Maipo* (sic)
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

été faits en Angleterre, sous réserve que la scène de labourage se trouvant au recto du cat. 1649 soit bien anglaise, ce que je ne suis pas arrivé à déterminer avec certitude, car l'autre dessin représentant une femme portant une capote, coiffure qu'on trouve fréquemment dans les dessins d'Angleterre, pourrait à la rigueur avoir été fait en France[3]. On pourrait penser que Géricault envoya d'Angleterre à Cramer au printemps 1820 les dessins achevés en vue de ces quatre lithographies (cat. 1643, 1644, 1653, 1654), afin qu'il les fît graver lui-même. Mais ces lithographies ne comportent aucune indication, ni sur l'éditeur, ni sur le lithographe; et l'une d'elles est signée en toutes lettres «Gericault»; elles sont d'ailleurs d'une grande finesse d'exécution, il y a tout lieu de penser que ce sont des gravures originales. On est conduit à penser que l'artiste les aura faites en France et aurait pu emporter avec lui en Angleterre des feuilles sur lesquelles il avait tracé des dessins de recherche pour la *Bataille de Maïpu;* hypothèse peu satisfaisante, en vérité, surtout pour le *Labourage* dont le format est important. Si cette scène est bien anglaise, ce qui n'est pas prouvé, il est préférable de penser qu'il l'aura faite de mémoire, en prenant une feuille dont une face portait déjà une recherche pour Maïpu, exécutée en 1818.

La lithographie de Maïpu (cat. 1643) a fait l'objet d'une copie par Himely, déposée à la Bibliothèque Nationale en 1825 sous le n° 543.25 (fig. 35). Celle de Chacabuco (cat. 1644) a été plagiée par Raffet (fig. 36).

Les premiers dessins, à peu près situables chronologiquement, se trouvent au folio 3 r° de l'album de Chicago (cat. 1645); quelques traits de crayon marquent la mise en place du site de la bataille, et à côté est écrit «Maïpu». L'officier et les détails d'équipement que l'artiste a dessinés sur la même feuille correspondent bien, avec leur allure anglaise, à l'armée des Provinces Unies. Le Gouvernement anglais, tout en observant une neutralité apparente, favorisait d'une façon occulte l'indépendance de l'Amérique du Sud qui lui paraissait propre à créer une situation favorable à son commerce. Il permit donc en sous-main la contrebande des

Fig. 36. *La Bataille de Chacabuco*
Lithographie de Raffet d'après Géricault
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris

armes et des équipements qui, partant d'Angleterre, allait faire de l'armée des Andes une troupe d'apparence britannique. Géricault n'avait donc pas de peine à trouver des modèles parmi les troupes qui occupèrent encore la France jusqu'en novembre 1818; s'il a commencé les lithographies avant cette date, et si ce fut plus tard, il n'avait qu'à suivre les indications de Cramer.

La composition d'ensemble de la *Bataille de Maïpu,* gagnée par le général de San Martin, est retracée d'une façon plus précise dans un dessin à la mine de plomb (cat. 1646) conservé au Nationalmuseum de Stockholm, avec l'épisode central des prisonniers amenés par un officier au général entouré de son état-major. Si nous ne savions de quoi il s'agit, on hésiterait à donner à Géricault ce croquis presque informe qui témoigne de son peu d'enthousiasme et de son imagination paresseuse. Dans les deux autres dessins de recherche conservés (cat. 1647, 1649), dont l'un a été connu par Clément, la composition a été inversée de manière qu'elle soit normale dans la gravure; le général de San Martin tient donc son sabre de la main gauche. L'artiste a dégagé le motif qui sera le thème de la composition de la lithographie: le cortège des prisonniers amenés au général, une fois la bataille gagnée. La bataille de Maïpu est considérée par les spécialistes comme l'une des opérations tactiques les plus remarquables de l'histoire militaire. Elle s'était engagée non loin du volcan Maïpu au sud-est des Provinces, commandée par San Martin: six mille hommes de chaque côté. San Martin perdit mille hommes, mais il anéantit l'armée royaliste qui laissa deux mille morts sur le terrain et se fit prendre deux mille deux cents prisonniers, le reste s'étant enfui en jetant les armes. C'est cet épisode de la reddition que Géricault choisit sur les conseils de Cramer qui avait pris part à la bataille. Mais il existe également, à la mine de plomb, une composition différente de la lithographie (cat. 1650). Il dut y avoir des études de détails pour les personnages de l'état-major, ainsi cette feuille représentant l'aide de camp à cheval désignant au général un point de la bataille

(cat. 1651), geste théâtral qui n'a pas été retenu par Géricault dans la composition définitive de la lithographie.

Par ailleurs, dans plusieurs expositions a figuré une aquarelle qui a appartenu à Percy Moore Turner, de Londres, sous le nom de Géricault, avec pour titre *Bataille de Maïpu.* Ce n'est pas cette bataille qui est représentée, et la facture n'est pas non plus de Géricault (cat. 1652).

La bataille de Chacabuco a failli être perdue, en raison, paraît-il, du mauvais conseil donné à O'Higgins par le lieutenant Cramer, d'attaquer prématurément avec l'Infanterie. Le sort du combat fut rétabli en faveur de l'armée d'Indépendance, par une charge héroïque de sa cavalerie gaucho que San Martin conduisit lui-même sabre à la main[4].

Dans la lithographie (cat. 1644), Géricault a représenté le général au moment où, ayant rassemblé sa cavalerie, il donne le signal de l'attaque. De cette lithographie, le dessin le plus proche est celui de l'album de Chicago (cat. 1645).

A ces deux lithographies de batailles, Géricault ajouta un portrait équestre du général Don José de San Martin (cat. 1653) ainsi qu'un autre du général Don Manuel Belgrano (cat. 1654) dont Cramer avait été l'aide de camp. Pour ce dernier, j'ai connu un croquis de recherche (cat. 1656), très différent de l'attitude adoptée finalement. Du cat. 1656, Alexandre Colin avait fait un calque (cat. 1656 A). Quant au cat. 1655, ce doit être une recherche pour San Martin, car il porte l'écharpe du commandement; il en existe un calque (cat. 1655 A). La double position de la tête lui donne l'air d'un Picasso ou d'un Francis Bacon.

Les deux grandes lithographies représentant les batailles comportent chacune une inscription en espagnol, autour d'un double médaillon entouré de feuilles de laurier.

Pour la *Bataille de Chacabuco,* un médaillon porte les armes de la République argentine et l'on peut lire sur l'autre l'inscription suivante: «La Patria a los Venced de Los Andes». Pour la *Bataille de Maïpu,* les deux médaillons sont décorés des armes du Chili et de la République argentine (les Provinces Unies).

[1] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 381-382.

[2] Voir t. I, doc. 167.

[3] Les dessins figurant au revers des cat. 1649 et 1651 seront étudiés dans un tome ultérieur.

[4] Bonifacio del Carril, Luis Leoni Houssay, *Iconografía del General San Martín,* Buenos Aires, 1971, p. 44.

SCÈNES DE GENRE

Chevaux se battant

Sujets militaires, évocations de l'épopée impériale, lithographies, recherches de sujets d'actualité ne sont pas alors les seules préoccupations de Géricault avant qu'il n'exécute le colossal travail du *Radeau de la Méduse.* Ses flâneries lui inspirent des sujets qu'on pourrait appeler «de genre».

Les points d'ancrage chronologiques sont si rares dans l'œuvre de Géricault qu'on peut se féliciter de pouvoir dater avec précision une aquarelle du Cleveland Museum of Art (cat. 1657) et une peinture de mêmes dimensions (cat. 1658), probablement une copie, présentant la même composition: un palefrenier maîtrisant des chevaux agités dans une écurie. En effet, la ruade du cheval blanc se trouvant au centre, l'artiste l'a reprise à une étude qu'il a faite d'après nature et qui se trouve dans la partie de l'album de Chicago remontant à 1818–1819 (fol. 21 r°, cat. 1659). Ces deux œuvres nous sont donc le témoignage des préoccupations de Géricault à cette époque où il a cherché à montrer les chevaux en action après en avoir fait le portrait dans sa première période. Se relie à ce cycle le lavis représentant deux chevaux se battant (cat. 1660).

Les lithographies de 1818 exécutées par Géricault ont la beauté graphique de ses dessins. C'est le cas du cat. 1661, où l'on voit deux chevaux gris pommelés se battant dans une écurie; l'artiste a rendu les ombres par tout un système de hachures grasses et concentré la lumière sur le sujet central.

La scène se passe dans l'écurie d'une caserne de cavaliers. Géricault y a assisté; nous en avons le témoignage par un croquis très confus à la mine de plomb (cat. 1662) où, instantanément, il a enregistré, autant qu'il l'a pu, le tumulte produit dans l'écurie par l'affrontement des deux animaux.

Il a existé pour la lithographie un dessin au trait que Charles Cournault dit avoir copié en 1851 à la Bibliothèque Nationale (cat. 1663). Je n'ai pas retrouvé cette pièce. Chose curieuse, ce croquis est dans le sens de la lithographie. Il en est de même d'un très beau dessin à la pierre noire rehaussé de lavis et de blanc (cat. 1664), exécuté sur carton jaunâtre. On retrouve sur ce dessin le graphisme si original de la lithographie. Que ces dessins soient dans le sens de la lithographie est d'autant plus anormal que le croquis d'impression directe est dans l'autre sens. On ne peut douter, cependant, du caractère original de l'esquisse copiée par Cournault, qui est une recherche de la composition. Quant au dessin rehaussé, sa qualité interdit de le retirer de l'œuvre de Géricault. Signalons un dessin de même sujet passé à la vente Coutan, 21 rue Saint-Marc-Feydau, Paris, 19 avril 1830, n° 221: *Charretier séparant deux chevaux qui se mordent.* Sans dimensions. Adjugé 500 francs. Il n'est pas possible d'attribuer avec certitude ce numéro à l'un des dessins que nous connaissons.

Diligences

Il n'a pas été retrouvé trace jusqu'ici du n° 111 (peintures) de Clément, la *Diligence de Sèvres,* au sujet de laquelle Lebrun a conté une anecdote transmise par Batissier. En 1818 ou 1819, Géricault étant venu à Sèvres y rencontra Lebrun qui avait la jaunisse et, ayant trouvé en lui un modèle idéal pour les naufragés du *Radeau,* il retourna avec son matériel faire plusieurs études d'après lui. Ayant vu passer une diligence qui montait la côte au grand trot, il fut frappé de ce spectacle et comme il n'avait plus de toile disponible il le peignit sur un trumeau de bois se trouvant au-dessus

Fig. 37. *La diligence anglaise*
Montfort d'après Horace Vernet
Mine de plomb
Musée du Louvre, Paris.

d'une porte de la chambre de Lebrun à l'auberge. Voici les données que fournit Clément: Huile sur bois, h. 0,530; l. 0,645. «Une diligence vue en travers, attelée de cinq chevaux tourne rapidement sur une route en pente». D'après la lettre de Théodore Lebrun datée de 1836, publiée en 1912 (t. I, doc. 1), pour qui le tableau avait été peint, l'œuvre avait été laissée en dépôt par lui à M. Legry, directeur de l'auberge où elle avait été peinte et aurait été vendue ensuite à son insu. L. Batissier en 1842, et C. Blanc en 1845 le situent dans la collection Ottoz. C. Blanc dit que le tableau est acheté ensuite par Collot. C. Clément reprend ces informations auxquelles il ajoute: «Achetée par M. Schroth, le 28 mai 1852, à la vente Collot, 1190 francs». Le tableau est en effet bien passé à la vente Collot, 42, rue des Jeûneurs, Paris, 29 mai 1852, sous le n° 36: «La malle-poste. bois h. 0,530; l. 0,645», adjugé 1190 francs (Schroth était l'expert de cette vente). On perd sa trace par la suite. Il n'a jamais été exposé [1].

Faut-il voir une trace de l'événement conté par Lebrun dans les feuillets de l'album de Chicago consacrés à des études de diligence? Au folio 23 v° (cat. 1665) dans un encadrement, un croquis très rapide est très certainement issu d'une impression directe; on voit une diligence à quatre chevaux montant une légère pente et tournant vers la droite. Au feuillet suivant (f° 24 r° et v°, t. III cat. 851 et 852), l'artiste reprend la même composition en la précisant et étudie particulièrement le hardi mouvement tournant, les deux chevaux de volée se trouvant dans une position presque perpendiculaire à celle des timoniers. Cette position rappelle de très près, mais inversée, celle des chevaux du *Train d'artillerie traversant un ravin* (t. III, cat. 849), détail qui n'a pas échappé à Mlle Gisela Hopp, quand elle a étudié ce dernier tableau dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Evidemment, cette similitude pourrait amener à changer la date du *Train d'artillerie;* l'artiste aurait pu puiser dans ce dessin l'idée de cette position qu'il aurait inversée. Cependant, une comparaison très attentive du tableau et du dessin m'a persuadé qu'il y a ressemblance, mais non identité, entre ces deux groupes. Dans le tableau les chevaux sont au galop, dans le dessin au trot, le timonier qui n'est pas monté est vu de face dans le dessin, presque de profil dans le tableau. Je crois donc que la similitude se réduit au fait que dans les deux cas le mouvement tournant d'un attelage à quatre chevaux a produit des formes analogues. En conséquence, les folios 24 r° et v° de l'album de Chicago publiés au tome III (cat. 851, 852) ne paraissent pas en réalité relatifs au *Train d'artillerie* et datent bien entendu de 1818-1819 comme le reste de l'album.

Selon un procédé que nous avons déjà vu employer par l'artiste, au verso de ce feuillet (f° 24 r°) l'artiste a repris la position inversée par transparence; en la repassant à la pointe du crayon, il y introduit une modification, car l'attelage devient à cinq chevaux cette fois, et il y a trois chevaux de volée.

En marge des fol. 23 v° (cat. 1665) et 24 r° (t. III, cat. 851), le peintre a étudié avec précision la tête et la jambe d'un cheval, la silhouette du postillon, debout, à cheval et le détail de sa botte à chaudron.

Les croquis d'après nature sont propres à faire penser qu'il ne s'agit pas de l'épisode cité par Lebrun, mais plutôt que Géricault se trouvait devant un relais de poste.

Cette hypothèse est confirmée, semble-t-il, par le fait que le feuillet immédiatement suivant (fol. 25 r°, cat. 1666)

de l'album porte un croquis d'une autre voiture à quatre chevaux, mais d'un type différent, sans postillon, avec deux cochers. Ce dessin a été fait certainement en hiver, car les deux cochers sont vêtus de longs manteaux, l'un, celui qui tient les guides en a relevé le col, tandis que son voisin met les mains dans ses manches.

Au folio 26 r° (cat. 1667), l'artiste a étudié le mouvement de galop de deux chevaux de cet attelage.

Au n° 167*ter* de la vente Marmontel des 11-14 mai 1868 figurait une *Malle-Poste,* aquarelle (0,20×0,27) que je n'ai pas retrouvée. Elle repasse, avec référence à la vente Marmontel, à la vente de M. B*** [Bazaine], le 23 janvier 1882 (n° 62).

A titre de comparaison, je reproduis ici un dessin de Montfort du Musée du Louvre (fig. 37) sur lequel figure l'inscription: «Croquis ayant servi à décalquer sur la pierre lithographique la Diligence anglaise par Horace Vernet». On verra combien le graphisme de ces trois artistes est souvent proche.

Peut-être le dessin isolé (cat. 1668), montrant un postillon sur un cheval arrêté, à côté d'un cheval à peine esquissé, est-il d'une époque voisine, car il y a au dos une recherche pour le *Radeau de la Méduse.* C'est là sans doute l'idée de quelque lithographie qui n'aura pas été suivie d'effet, car la maison de poste est tracée d'un trait très léger derrière la scène.

Le calque d'un dessin (cat. 1669) d'un attelage à quatre au pas concerne non une diligence, mais une voiture de maître comme l'indique l'élégance des chevaux.

L'attelage à quatre passant au grand trot (cat. 1670), dessin du Musée de Rouen, me paraît d'un graphisme différent de celui de Géricault.

Quant au croquis (cat. 1671), dont la date me paraît incertaine, c'est à tort qu'on y a vu un postillon mettant sa veste. La tenue et la coiffure en bicorne emplumé de ce personnage en fait plutôt le cocher d'un corbillard ou d'une voiture de noces.

Le chariot embourbé (cat. 1672), dessin d'un graphisme très lâche, est étranger à l'art du maître.

Le tableau (cat. 1673) du Musée de Besançon représentant les suites d'un tragique accident de diligence, peinture presque informe, a pourtant été admis par MM. Vergnet-Ruiz et Laclotte comme un original.

Revenu d'Angleterre, Géricault s'intéressera de nouveau aux postillons et aux diligences comme nous le verrons par la suite.

Dogue

Clément, lorsqu'il a établi son catalogue, a dû opérer une sélection parmi les exemplaires de têtes de dogue qui lui étaient présentés, car l'inflation des copies de Géricault avait commencé de son temps et même bien avant. Le peu qui reste de sa correspondance témoigne d'ailleurs de ses recherches. Mais dans le catalogue, à part une ou deux exceptions, il n'a tenu compte que de la pièce qu'il avait retenue. La *Tête de dogue* n° 74 (cat. 1674) témoigne de ses hésitations. Au n° 74 catalogué en 1868 et qui appartenait alors à His de La Salle; il a ajouté en 1879 cette note: «M. Maurice Cottier possède une très belle peinture du même sujet qui semble être de la main de Géricault. Elle est moins terminée que celle de M. His de La Salle.» Il aurait pu substituer une peinture à l'autre, puisqu'il paraît avoir plus apprécié la seconde; Philippe Grunchec suppose que, s'il ne l'a pas fait, c'est par déférence pour le grand collectionneur qu'était His de La Salle, et il a peut-être raison. Remarquons, toutefois, que lorsque Clément fit paraître la troisième édition de son catalogue, His de La Salle était mort. A la fin du siècle, ce tableau donné par lui en 1878 au Musée du Louvre a provoqué une attaque violente de la part de Léon Viardot[2] qui écrivit une lettre comminatoire au directeur du musée, le sommant de retirer des cimaises cette «pitoyable peinture» (t. I, doc. 381). Sa lettre comprend des renseignements intéressants. Il dit qu'il a fait lui-même une copie de ce tableau «il y a plus de cinquante ans», soit vers 1835, puisque sa lettre est du 9 mars 1887. La peinture qu'il a recopiée appartenait à Ary Scheffer qui, dit-il, «l'avait vu faire en une seule séance», et il ajoute que «sa copie ressemble beaucoup à un autre pastiche de la même tête vendu frauduleusement à M. Potron il y a une quinzaine d'années comme l'original de Géricault».

Il y a bien eu en effet à la vente après décès d'Ary Scheffer, les 15 et 16 mars 1859, au n° 25 un *Bouledogue*[3] sur toile, déclaré comme ayant h. 0,210 sur l. 0,260. Philippe Burty nous apprend que ce petit tableau a été adjugé 575 francs, ce qui n'est pas mal pour une vente où une première idée de l'*Angélique* d'Ingres n'a atteint que 310 francs. Il nous avertit que c'est le tableau qui a été lithographié par Eugène Lamy *(sic)*[4]. Certainement, cet «y» incongru s'explique par quelque confusion, car, comme nous le verrons plus loin, ce n'est pas Eugène Lami, mais Aubry qui a reproduit le *Dogue* de Géricault. Par acquit de conscience, j'ai consulté le catalogue de l'œuvre d'Eugène Lami par Paul-André Lemoisne[5] mais, comme il fallait s'y attendre, je n'y ai trouvé aucune lithographie de ce sujet; Eugène Lami est un illustrateur, mais il s'estimait trop grand pour daigner pratiquer la reproduction de tableaux comme de moindres sires, tels Aubry ou Alexandre Colin.

Cette vente Ary Scheffer, Clément l'a connue, certes, puisqu'il était expert pour les dessins; la responsabilité de l'expertise des tableaux incombait à Ferdinand Laneuville; les deux experts, cependant, ont dû échanger des opinions. Est-ce délibérement que douze ans plus tard, Clément préfère au tableau d'Ary Scheffer celui de His de La Salle puis, en 1879, semble-t-il, sans trop l'affirmer, celui de Maurice Cottier?

Versons encore au dossier, le fait que Paul Mantz dit en 1872[6] que l'exemplaire Cottier qu'il reproduit est celui qui a été lithographié par Aubry, tandis que Clément dit que c'est l'exemplaire His de La Salle qui a servi de modèle. Les hésitations de Clément pourront excuser notre embarras, car nous nous trouvons en présence de sept exemplaires dénombrés jusqu'ici de cette peinture. On se demande

d'ailleurs ce qui a pu exciter à ce point les copistes dans ce tableautin qui, quel que soit l'exemplaire élu, n'est tout de même pas un des chefs-d'œuvre de la peinture.

Pour ce qui est de la race du chien, je précise qu'il s'agit bien d'un dogue ou molosse et non d'un bouledogue; sans parler d'autres traits morphologiques, les oreilles beaucoup plus grandes et évasées du bouledogue attestent que ce n'est pas un chien ressortissant à cette race. Le rédacteur du catalogue de la Centennale de 1889 faisait la rectification. Ce chien appartenait-il à Géricault? Clément a catalogué une aquarelle d'un chien de notre artiste (voir p. 73), mais il dit qu'il était de l'espèce mâtin. A un autre moment de sa vie, Géricault peut avoir eu un dogue. La tête de ce dogue, le même animal que celui des tableaux en question, se profile à l'angle d'une feuille où l'artiste a fait des études pour la lithographie du *Cheval mort,* ce qui nous reporte à la fin de sa vie.

J'ai donc repéré six exemplaires de ce chien: les cat. 1674, 1675 et 1676 ainsi que trois autres que je ne puis reproduire. Philippe Grunchec en a catalogué quatre, tous apocryphes selon lui, sans compter celui d'Ary Scheffer, non retrouvé, ou non situé, qu'il considère comme l'original.

Nos chiens à l'un et à l'autre recoupent leurs traces. Toutefois, je n'avais pas retrouvé la mention du n° 83 D de Philippe Grunchec (cat. 1678). En revanche, je connais une œuvre qui m'a été montrée confidentiellement, et qui n'est pas connue de lui. Enfin, plus heureux que Philippe Grunchec, par une déduction généalogique, j'ai retrouvé la piste du chien de Maurice Cottier (cat. 1679) qu'il déclare n'avoir pas repérée, une des pièces essentielles du débat donc, que malheureusement je ne peux pas reproduire bien qu'en possédant la photographie. En comparant nos deux séries, nous arrivons donc bien à sept exemplaires: un record.

Pour ne rien masquer de la complexité du problème, relatons qu'à la vente du Cabinet de M.***, Drouot, 11–12 mars 1846, il est passé une *Tête de chien* par Géricault (n° 8), et qu'à la vente Hippolyte Dreux du 27 mai 1902 il y avait au n° 11 une *Tête de chien dogue* dont on nous dit qu'elle avait été donnée par Géricault à son ami Théodore Burette et qu'elle provenait de la vente après décès de ce dernier, faite en 1847, cela était écrit au verso du support en bois. Peut-être ces deux exemplaires se confondent-ils avec quelques-uns de ceux qui ont été repérés jusqu'ici; peut-être s'y ajoutent-ils?

Puisqu'on ne peut prendre Clément pour arbitre, quel est donc l'élément qui pourrait départager les concurrents? La qualité picturale, bien entendu. Mais n'y a-t-il pas quelque point d'ancrage moins subjectif? N'existe-t-il pas quelque fil conducteur dans ce dédale? Je crois que ce qui peut nous aider c'est la comparaison de ces différents exemplaires avec la reproduction lithographique d'Aubry (cat. 1674 A), dont il est possible de tirer plus qu'il n'a été fait jusqu'ici, me semble-t-il. Remarquons tout d'abord que cette lithographie est un témoin contemporain, puisqu'elle est parue au numéro du 22 mai 1824 de la *Bibliographie de la France* et qu'elle a été exposée au Salon de 1824 sous le nom de *Tête de bouledogue* (n° 2141). La confusion, on le voit, remonte loin. Notons ses dimensions: h. 0,214; l. 0,261, dimensions qui sont à peu près celles de presque tous les exemplaires peints. A qui appartenait le tableau qu'a reproduit Aubry? Peut-être au général Brack, l'un des amis de Géricault, que nous voyons acheter une «Tête de chien» par l'intermédiaire de Bro en novembre 1823.

Cette lithographie nous permet d'éliminer sans plus ample examen le tableau du Musée du Havre (cat. 1676), beaucoup trop grand et cadré autrement, ainsi qu'un exemplaire vu par moi, presque carré et que je ne puis reproduire.

Quant à l'ancien exemplaire Cottier (cat. 1680), il n'est pas non plus cadré comme la lithographie: le mufle touche presque le bord inférieur de la peinture, il a beaucoup moins d'air sous la tête.

Naturellement, je ne peux tenir compte dans mon raisonnement des cat. 1677 et 1678 dont je ne connais que la mention quoique, pour l'exemplaire vendu à Rouen en 1976, il me paraisse de toute façon trop grand. Je me vois donc obligé, à ce stade, de faire des réserves. Restent donc en compétition celui du Louvre (cat. 1675), et un autre qui n'est pas connu de Philippe Grunchec, le cat. 1674. Sans partager les débordements d'indignation de Léon Viardot à propos du tableautin du Louvre, en assez piteux état maintenant, je dois reconnaître que c'est une image bien banale. Elle doit être ancienne, cependant, puisque comme cela est écrit sur le châssis, le carton sur lequel elle a été peinte a été rentoilé par Mortemart et qu'il provient de l'atelier de Jules Land (?). Malheureusement ce dernier mot est d'une lecture difficile même avec des rayons infrarouges.

Les archives du Louvre[7] contiennent quelques renseignements sur ce Mortemart, gendre de Hacquin, lui-même fils du célèbre rentoileur du XVIIIe siècle; il avait travaillé avec son beau-père au Louvre depuis le mois de septembre 1827 jusqu'à la fin de l'année 1831 et il lui avait succédé dans son emploi de janvier 1832 à juin 1836. Ensuite, il disparut; dans une lettre d'avril 1848 où, profitant des événements de février, il demande sa réintégration, il dit qu'il a passé onze années à l'étranger «à y faire des recherches pour la conservation des tableaux». En réalité, son absence de France se motive pour de tout autres raisons; si l'on en croit une lettre adressée le 15 juin 1850 au directeur des Musées, par un certain Ernest de Valefille (?), c'aurait été pour échapper à ses créanciers; il se serait enfui à Anvers puis, ayant recommencé ses escroqueries, il aurait quitté cette ville pour Aix-la-Chapelle et, obligé à nouveau de changer de résidence, serait revenu en France un peu avant la Révolution de février. Sa réintégration au Louvre eut lieu le 30 avril 1850 et on lui confia en 1855 le rentoilage du *Saint-Michel* de Raphaël. Il est probable que le marouflage du *Dogue* eut lieu non pas dans sa première période d'activité, mais dans la seconde, dont à partir de 1848.

Les éliminations successives nous ont amené à l'exemplaire cat. 1674 qui est, d'ailleurs, le plus proche de la lithographie d'Aubry (cat. 1674 A). Il est sur cette lithographie un élément très apparent, c'est que le col de l'animal

est seulement indiqué par un léger frottis. La plupart des exemplaires peints que je connais portent plus ou moins la marque de cette séparation, soit qu'ils aient été faits d'après la lithographie, soit que l'original qui aurait été copié le montrait aussi. Clément dit à propos de l'exemplaire du Louvre (cat. 1675): «Le col a été ajouté.» Considérant ce qu'a fait Aubry, il y a deux hypothèses possibles: ou bien il avait affaire à un tableau inachevé, ne comportant que la tête et, pour que l'image ne soit pas trop imparfaite, il l'a pourvue d'un col mais, par honnêteté, il l'a indiqué comme en sourdine; ou bien, lorsqu'il a reproduit le tableau, celui-ci portait déjà cette adjonction. Etant donné la date à laquelle a été faite la lithographie, je serais plutôt enclin à adopter la première hypothèse, tout en ayant cependant à l'esprit que la seconde est mieux motivée par l'aspect de la peinture. Ce n'est pas du tout comme cela, par un frottis neutre et uniforme que Géricault prépare ses dessins. Une photographie du cat. 1674 prise sous une certaine lumière permet de constater une ressemblance poussée jusqu'au détail entre la tête de la peinture et la tête de la lithographie. Par ailleurs, ce tableau porte des traces évidentes de repentirs dans l'entourage de la tête, qui sont en faveur d'un original. Il semble même que le volume de la tête ait d'abord été prévu plus à droite. Que cette tête ait été plus tard pourvue d'un col n'a rien d'impossible; la photographie que je publie montre que la séparation est très tranchée entre peinture du cou et peinture de la tête, semblant indiquer deux périodes différentes d'exécution.

Enfin, et c'est peut-être par là que j'aurais dû commencer, la qualité picturale du cat. 1674 est très satisfaisante. C'est un très joli tableau, «bien frappé» comme on disait autrefois; par le jeu mêlé des coups de brosse enduits de noir, de brun, de rouge, l'artiste qui l'a peint a su rendre la profondeur du pelage, ce qui est bien dans l'esprit de Géricault; les yeux injectés de sang sont très expressifs; l'animal qui paraît grogner est vraiment présent et l'on comprend que l'artiste, ayant obtenu l'effet «canin» qu'il recherchait en peignant ce mufle, n'ait pas jugé utile de pousser plus loin, en peignant cet élément d'intérêt secondaire qu'était le cou, réalisant ainsi ce qui en peinture est proprement une étude et dont on aura voulu faire un tableau.

Parlons chiens, puisque nous y sommes. Et commençons par remercier Mme Maryvonne Leclerc-Cassan, maître assistant au Muséum National d'Histoire naturelle qui a bien voulu s'entremettre avec le Professeur d'Ethologie de l'Ecole Nationale vétérinaire d'Alfort Marcel Théret pour me permettre d'indiquer les races auxquelles appartiennent des chiens qui sont étudiés dans cette partie de mon ouvrage.

Mentionnons les autres œuvres reproduisant des spécimens de la race canine attribuées à Géricault.

Clément a catalogué au n° 57 (dessins) un certain «Galaor». Chien de l'espèce mâtin qui appartenait à Géricault, il est couché, la moitié du corps passant hors sa niche de pierre. Aquarelle. Au colonel O. Bro de Comères. H. 0,155; L. 0,155». On suit ce chien jusqu'à l'exposition Géricault de la galerie Aubry en 1964; après quoi il disparaît... Je ne peux donc rien en dire, n'ayant pas de souvenir assez précis de ce tableau. Seul le nom de ce chien m'inspire quelque réflexion; «Galaor» est en effet un nom tiré des Chansons du cycle breton que se laissait donner le jeune comte d'Artois, qui se considérait comme un paladin, intrépide, magnanime, amoureux[8]. On rencontre ce Galaor dans l'*Amadis de Gaule,* roman paru en 1508, écrit en langue castillane par Garcia Rodriguez de Montalvo, sans doute d'après la version originale portugaise qui remonterait au XIIIe siècle. Ce roman devint populaire en France quand il fut traduit en 1540 par Nicolas d'Herberay des Essarts; Quinault écrivit un opéra portant ce nom et dont Lulli fit la musique.

Est-ce par esprit de satire contre le futur Charles X que Géricault avait donné ce nom à son chien? Mon hypothèse serait confirmée par le fait que ce chien est peut-être celui qu'on voit sortir de sa niche au folio 33 r° de l'album de Chicago (cat. 1680), car ce dernier que Philippe Grunchec confond avec un bouledogue est bien un chien de l'espèce mâtin, ou chien de garde. Ce folio est en effet le dernier du groupe des folios de ce carnet qui relève de la seconde Restauration, fin de l'année 1817 et année 1818, époque où Géricault, mousquetaire du roi de la veille, était entré résolument dans l'opposition. Notons l'information qu'a bien voulu me donner M. Marcel Théret, professeur de l'Ecole vétérinaire d'Alfort, à propos du chien sur lequel le petit Olivier Bro est assis à califourchon (cat. 1735): «Quant à la race, il est difficile de se prononcer. Je serais tenté de l'appeler «Mâtin» au sens ancien du terme, celui donné par Gaston Phoebus dans son *Livre de chasse.* C'est en effet un chien à oreilles semi-tombantes, type classique du chien de garde et dont le format est tel qu'il peut être chevauché par un enfant. Le terme «mâtin» correspond donc plus à un modèle de chien qu'à une race particulière.» Comme nous l'avons vu, Clément signale alors que cette aquarelle appartient au colonel Olivier Bro de Comères (qui l'a héritée de son père le général). Elle figure en 1908 dans un projet de partage des œuvres de Géricault à la succession de la veuve d'Olivier Bro de Comères. En 1924, elle est prêtée à l'exposition du *Centenaire* par le Baron Bro de Comères; en 1937 et 1954, elle appartient au duc de Trévise et en 1964 elle est dans la collection Maison. Voici la liste des expositions où elle a figuré: *Géricault,* hôtel Charpentier, Paris, 1924, n° 223 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 95 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 63 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 68 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 50. On perd sa trace par la suite[9].

Le deuxième chien de Géricault catalogué par Clément est le n° 113 des peintures. «C'est un bouledogue blanc. Il est blessé à la patte et tourné vers la droite. Géricault possédait ce chien à l'époque où il travaillait à la *Méduse.* H.,22 – L.,28 cent.» Philippe Grunchec a trouvé un chien lithographié par Volmar, blessé à la patte qui pourrait être inspiré du tableau de Géricault (fig. 38).

Des chiens passent çà et là dans l'album de Chicago. Après le mâtin du folio 33 (cat. 1680), voici un lévrier (petit lévrier du type whippet) qui apparaît plusieurs fois aux

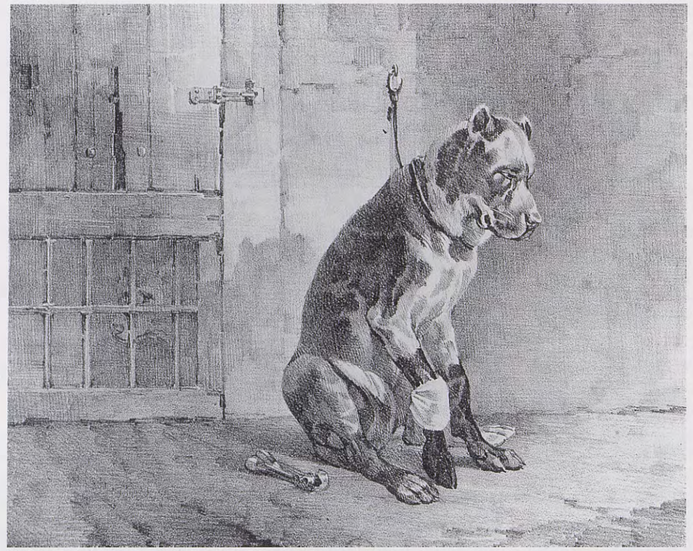


Fig. 38. *Chien blessé à la patte*
J Volmar Ft, Lith. De Villain
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

folios 40 v° (t. I, cat. 718), 42 r° (t. I, cat. 721) et dans le dessin t. I, cat. 737. Ce devait être un chien du château du Chesnay, il est d'ailleurs dessiné une fois sous la vue de celui-ci; on retrouve cet animal favori dans le folio 43 r° (t. I, cat. 725). On voit en haut sans doute un épagneul et, en bas, à côté du lévrier, un braque. Il est vrai que ces animaux sont ici inspirés de tableaux d'Oudry.

Sur la feuille cat. 1681, où l'on voit un chien faisant le beau qui, nous dit le professeur Marcel Théret peut être dit de la race chien-lion, est écrit «le procureur chien de Mme Laure Bro». L'écriture semble bien la même que celle qu'on trouve sur mainte feuille ayant appartenu au général Bro; ce serait donc le chien de Laure de Comères, femme du général Bro dont Géricault a fait le portrait.

Au cat. 1682 apparaît la tête d'un chien courant.

Parmi les chiens qu'on a attribués à Géricault dessinateur, une feuille (cat. 1683) nous montre dormant, en haut un épagneul et, en bas, sans doute des chiens courants; mais le graphisme n'est pas celui du maître.

A une vente de 1981 passait une feuille attribuée à Géricault montrant de chaque côté des études de chiens (cat. 1684 et 1685). Le graphisme de ces dessins ne me paraît pas de Géricault.

Pour ce qui est des tableaux, le cat. 1686 du Musée de Rouen est un épagneul, mais il n'a rien à voir avec Géricault, pas plus d'ailleurs que le cat. 1687, pour lequel Philippe Grunchec a une indulgence que ne légitime pas sa médiocre facture. Je partage son avis par contre pour le *Bouledogue blanc* (cat. 1688), admis par Lorenz Eitner. Cette peinture, qui a figuré dans nombre d'expositions, a eu son heure de célébrité. Elle est d'ailleurs exécutée avec beaucoup de brio, presque exclusivement dans les tons blancs, mais cette manière de travailler les pâtes est très étrangère à Géricault. Elle pourrait rappeler Decamps. Est-ce un bouledogue auquel on aurait coupé les oreilles, ce qu'on faisait autrefois pour tous les chiens? Le vétérinaire que j'ai consulté hésite à se prononcer sur la race de ce chien. Le tableau cat. 1689 représente bien, lui, un bouledogue, mais il n'est pas de Géricault.

La Boxe

Sport anglais par excellence, la boxe a été pratiquée en Grande-Bretagne dès le XVIIIe siècle. En 1743, Jack Broughton, bateleur s'exhibant dans les foires, fonde une académie de boxe. Au temps des guerres de l'Empire, il arrivait que les soldats anglais préférassent ce mode de combat à celui des armées. C'est du moins ce que raconte le général baron Lejeune dans ses *Mémoires*[10], quand il fait le récit de la bataille de Chiclava en Espagne où les Anglais ayant brisé leurs baïonnettes au cours de leur combat avec nos grenadiers continuèrent la lutte non pas au sabre, mais en boxant leurs adversaires.

Est-ce par antiphrase que ce sport fut appelé en Angleterre le «noble art»? Les aristocrates ne le dédaignent pas et lord Byron prit des leçons de boxe du champion Thomas Cribb. Les *sporting prints,* dès le premier quart du XIXe siècle, représentent souvent des combats de boxe. Ce sport se pratique alors à poings nus, bien que dès 1811 un amateur,

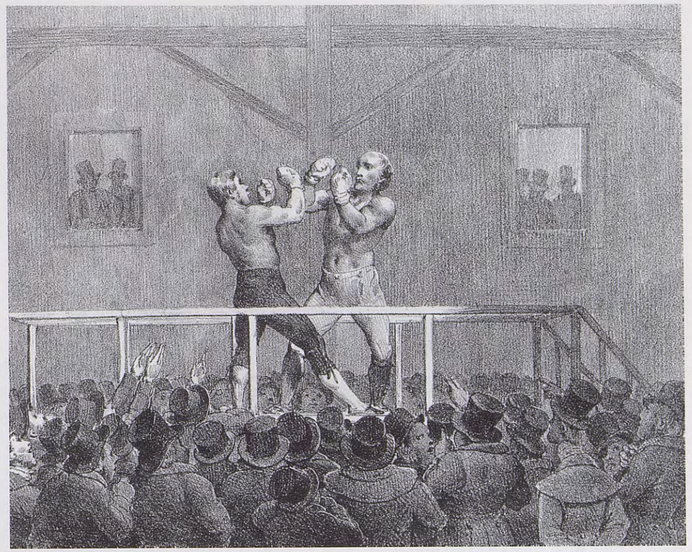


Fig. 39. *Les Boxeurs anglais,* lithographie
François Grenier pour le journal Le Miroir
(vers 1830)
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

le capitaine Barclay, ait enfilé des gants pour rencontrer un professionnel.

La tradition française de cette sorte de sport est différente, elle dérive de la savate, genre de combat populaire, venu de Marseille qui se pratiquait à Paris vers 1820. Un certain Michel, dit «Pisseux», avait édifié une théorie de la savate, et ouvert à la Courtille (probablement celle de Belleville) pour la pratique une salle qu'il transporta plus tard dans un quartier plus central et qui fut fréquentée par le duc d'Orléans et lord Seymour. Son meilleur élève, Charles Lecour, lui succéda et, aux coups de pied à la française, joignit les coups de poings à l'anglaise.

De l'intérêt qu'on portait dans les ateliers d'artiste à la boxe, nous avons un remarquable témoignage dans la peinture, véritable étude iconographique qu'Horace Vernet nous a laissé de son atelier (t. I, doc. 187, fig. 27 et 36). Ce pandémonium nous paraît être un véritable gymnase. Ledieu et Horace Vernet y font de l'escrime tandis que Montfort et Lehoux, le torse nu, se reposent d'un match de boxe; ils ont tous deux des gants de boxe, ce qui à cette époque, notons-le, est exceptionnel. Si Montfort et Lehoux ont pratiqué la boxe, pourquoi pas Géricault? Nous ne connaissons pas la date exacte du tableau d'Horace Vernet, mais il doit dater de 1820. Cette lutte de deux hommes face à face devait intéresser Géricault. Il en tira une lithographie dès 1818 (cat. 1690). Cependant, cette gravure représente non pas la savate française, mais la boxe anglaise. Lord Seymour, qui, nous l'avons vu, ouvrit une sorte d'académie sportive dans son hôtel, devait en répandre la pratique, mais ce ne fut certainement pas avant 1830. Dans l'*Inventaire des gravures du fonds français après 1820,* Jean Adhémar et Jacques Lethève ont daté de 1830 une lithographie de François Grenier faite pour le *Miroir* et intitulée *Les Boxeurs anglais* (fig. 38). Ils sont déjà munis de gants et le combat a lieu dans une salle, à l'intérieur d'un ring devant un public coiffé de chapeaux tromblons, qui n'est donc pas un public populaire.

La gravure de Géricault (cat. 1690) est sans doute le plus ancien témoignage repéré d'un combat de boxe anglaise en France. Il se passe entre un Noir et un Blanc devant une assistance qui, sauf un personnage qui pourrait être le directeur du jeu, est tête nue. Ici, la scène se passe en plein air. Le combat auquel nous assistons succède à un autre dont on voit l'un des antagonistes couché à terre, à gauche, tandis que l'autre, à droite, va retrouver son soigneur. Sur la droite, deux pots: l'un, renversé, a déjà servi pour le combat précédent; l'autre contient l'eau qui va servir à rafraîchir les boxeurs du présent combat. La boxe se fait à poings nus.

L'album de Chicago nous ayant été conservé intact, nous avons la bonne fortune de pouvoir suivre les différentes phases des combats auxquels a assisté Géricault et dont il a pris ces croquis à la mine de plomb. Au folio 10 r° (cat. 1691), voici deux boxeurs demi-nus en garde; l'un d'eux pourrait être un militaire, car il a un pantalon Lasalle. Au folio 11 r° (cat. 1692), un croquis de boxeurs à terre dont l'artiste tirera un des personnages de sa gravure; à droite, il est évacué du lieu de combat par un soigneur qui le prend à bras-le-corps; au folio 12 r° (cat. 1693), deux croquis d'un boxeur tenant sa garde, qui ne s'identifie pas à ceux du folio 10 r° (cat. 1691). Au folio 13 r° (cat. 1694), un autre boxeur en garde; celui-là a

relevé son pantalon jusqu'à mi-cuisse; à droite, une prise de corps, l'imagination de Géricault lui a fait voir les antagonistes complètement nus. Au folio 14 r° (cat. 1695), différentes phases du combat: en garde, prises de corps, knock out, le vainqueur enjambe le vaincu et se croise les bras; en bas, l'artiste, sans doute à l'atelier, reprend cet épisode différemment; au folio 15 r° (cat. 1696), à nouveau des boxeurs en garde, différents des précédents; ils ont des culottes; au folio 16 r° (cat. 1697), l'artiste détaille la musculature athlétique d'un des boxeurs en garde; au folio 17 r° (cat. 1698), rapidement croqués, affrontements aux poings et prises de corps qui dégénèrent en lutte. Le Musée de Karlsruhe possède une étude des jambes des deux boxeurs de la lithographie (cat. 1699).

Çà et là, au hasard des feuilles détachées des carnets et éparses de par le monde, on rencontre d'autres témoignages de l'intérêt que Géricault a apporté à ces combats de boxe. Dans le cat. 1700, il a fait des croquis de la garde et détaillé la tête d'un boxeur. Le cat. 1701, connu seulement par un calque d'Alexandre Colin, nous montre encore une mise en garde d'un boxeur en culotte, un buste et une tête. Dans le cat. 1702, qui a figuré à une exposition à Londres en 1945, nous voyons qu'on rafraîchit un boxeur à terre, tandis que le vainqueur se campe debout. Mais ce dessin est-il bien de la main de Géricault? Dans le cat. 1703, le boxeur est à terre et se défend encore.

Ces affrontements de boxeurs amènent à parler de scènes de lutte qui peuvent être observées, comme le cat. 1704, mais dont d'autres sont plutôt imaginées: le cat. 1705 montre deux croquis de lutteurs nus à la plume. Dans toutes ces scènes, les antagonistes sont nus. Dans le cat. 1706, qui est à Bayonne, un lutteur nu prend son adversaire par derrière à la gorge et le plie en deux. Dans le cat. 1707, un des lutteurs balance le corps renversé devant lui.

Le cat. 1708 – représentant un homme faisant de la gymnastique – peut être mis en rapport avec ce cycle.

Montmartre

«C'est alors (au retour d'Angleterre) qu'il eut la singulière idée de jouer à la bourse. Ils avaient fait, son ami Dorcy et lui, une somme de 10 000 francs qu'ils confièrent à l'agent de change Mussard. Il va sans dire qu'ils perdirent leur argent jusqu'au dernier sou. Il s'était aussi intéressé pour deux sixièmes dans une entreprise de pierres artificielles, dont la fabrique était à Montmartre et qui ne tourna guère mieux» (t. I, doc. 233).

Il existait à Paris à ce moment-là un agent de change nommé Mussard[11], et par ailleurs la dette de cet agent figure à la succession de Géricault (t. I, doc. 299). Je n'ai pu trouver aucune trace d'une fabrique de pierres artificielles (probablement quelque aggloméré) à Montmartre.

Sans doute à cause de cette fabrique, Clément a daté le *Four à plâtre de Montmartre* (cat. 1713) comme étant ultérieur au voyage d'Angleterre alors que, nous l'allons voir, il doit le précéder.

Il n'était pas nécessaire que l'artiste ait eu des intérêts dans une fabrique de pierres artificielles pour qu'il s'intéressât à Montmartre. Depuis 1813, date à laquelle le père de Géricault vint s'établir 23 rue des Martyrs, il se trouvait tout voisin de la Butte. Il lui suffisait de traverser la barrière de l'octroi, celle qu'on appelait la «barrière des Martyrs», pour accéder aux carrières, cette barrière qu'il trouva fermée en revenant de visiter sa fabrique de pierres artificielles et devant laquelle il fut renversé de cheval tandis qu'il attendait qu'on l'ouvrit.

Géricault pouvait sans doute voir la butte Montmartre des fenêtres de son appartement. Le paysage cat. 1709 où des moulins sur une colline sont vus par-dessus les toits a sans doute été pris ainsi. On voit transparaître au verso du papier, collé en plein, la croupe et les membres d'un vigoureux cheval de voiture représenté marchant au pas. On pense aussitôt aux chevaux du *Four à plâtre,* mais ceux-ci sont au repos.

Le lavis cat. 1710 a toujours passé pour représenter Montmartre. C'est une sorte de tableautin esquissé en brun sur papier et repris à l'huile; sa facture se rapproche beaucoup d'un lavis de brun de Besançon, traité en ombres fortes, représentant l'entrée d'un parc (cat. 1711). L'artiste a saisi un bel effet de contre-jour. Sur le ciel, à l'horizon, une tour ronde du télégraphe Chappe présente une partie supérieure moins large permettant une sorte de chemin de ronde au sommet, c'est bien la tour qui fut élevée sur le chevet de l'ancienne abbatiale Saint-Pierre de Montmartre dont on voit la masse de la nef auprès. Cette tour devint la tête de la ligne Paris–Lille quand le point de départ de celle-ci – la première du réseau télégraphique installé sous la Révolution (17 août 1793) – qui était sur la colline de Belleville, servit pour la seconde ligne mise en service, celle de Paris–Strasbourg (1797)[12]. A gauche, le massif du village, à droite un four à plâtre achèvent l'identification de ce paysage.

Au dos de cette petite pochade, un épisode du *Combat des amazones* est dessiné d'après un bas-relief antique (t. II, cat. 247) avec cette platitude objective qui est celle des études d'après l'antique que Géricault fait vers 1812. Si le paysage est bien contemporain de l'étude – ce qui avec un homme aussi désordonné que cet artiste n'est jamais sûr – nous aurions là au recto et au verso les deux faces à ce moment de sa vie: l'élève et le maître.

Un paysage du carnet Zoubaloff, p. 45 (t. II, cat. 220), datant de 1812, montre la colline de Montmartre avec ses moulins et, à droite, un four à plâtre.

Quant au joli dessin à la plume de l'Ecole des beaux-arts (t. III, cat. 755), légèrement teinté d'indigo, il est tracé sur une feuille où il y a en bas des dessins de lions, également à la plume, recouvrant des croquis de cavalier à la mine de plomb, tous croquis d'une facture juvénile. Au sommet de la colline figurée par un lavis ombré, derrière un premier plan boisé, où l'on voit à gauche une maison et à droite un bâtiment industriel, se profilent quelques moulins à vent et une tour du télégraphe Chappe. J'ai émis l'hypothèse dans le tome III qu'il pourrait s'agir d'un autre site que Mont-

Cat. 1713 *Le four à plâtre*
Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,610
Musée du Louvre, Paris (RF 4888)

martre: la butte du village de Belleville. Claude Chappe y fit en 1792 les premiers essais de son télégraphe au sommet situé à 129 mètres dans le parc de Ménilmontant, un lieu dont la rue du Télégraphe conserve aujourd'hui le souvenir. Il y avait également de nombreux moulins comme à Montmartre et au temps de Géricault, Belleville était à la campagne. Toutefois une nouvelle confrontation du dessin de l'Ecole des Beaux-Arts au lavis cat. 1710 m'amène à penser qu'il s'agit du même site. D'autre part, la comparaison de ses dessins avec des gravures de la même époque représentant Saint-Pierre de Montmartre montre le même décrochement entre la nef et la tour qui elle-même a bien la même forme que celle figurée sur les deux dessins.

Montmartre était une véritable montagne de gypse. Avant que, entre 1845 et 1860, on ait progressivement interdit cette exploitation qui avait miné toute la colline, celle-ci fournissait les trois quarts du plâtre utilisé à Paris, ce qui avait permis au poète Regnard à la fin du XVIIe siècle de dire avec esprit:
«L'œil voit d'abord ce Mont dont les antres profonds Fournissent à Paris l'orgueil de ses plafonds.»

«Ce gypse était si renommé que Gouverneur-Morris, l'ambassadeur des Etats-Unis auprès de la République française sous la Convention pour lester le brick qui devait emmener son déménagement dans sa patrie, fait envoyer au Havre 43 charges de plâtre de Paris destinées à sa résidence de Morrisiana[13].»

Une de ces entreprises d'extraction du plâtre se voit sur l'aquarelle cat. 1712 apparue à l'exposition de la galerie Maurice Gobin en 1935. L'imagination de Maurice Gobin y avait vu «une fabrique de pierres artificielles», celle de Géricault bien sûr. Cette désignation est restée accolée dans les expositions successives, bien que rien ne permette d'affirmer qu'il s'agisse là de la fabrique de pierres où l'artiste avait pris avec Dedreux-Dorcy des intérêts pour deux sixièmes. C'est en tout cas un de ces fourneaux qui étaient nombreux à Montmartre, fourneau d'une entreprise artisanale, car il a bien piètre allure. Le cachet Coutan-Hauguet est garant de l'authenticité de cette pièce. Ce dessin nous conduit tout naturellement au fameux *Four à plâtre* du Louvre (cat. 1713). Il y a dans le pedigree de ce tableau une ambiguïté qui est exposée à la notice de cette œuvre, pour laquelle nous bénéficions d'une mention très claire au catalogue de la vente après décès sous le n° *6bis «Four à plâtre, 5 chevaux»* 1040». S'agit-il de deux tableaux? Je ne le pense pas, car il y a en effet cinq chevaux dans le tableau du Louvre. Cependant, le prix de 1040 francs est relativement élevé.

Cette peinture est tout à fait remarquable dans l'œuvre de Géricault par sa facture. C'est bien ici que le pinceau, accumulant et roulant les pâtes, travaille vraiment comme un ébauchoir. Ce tableau est plus maçonné que peint; le nuage de fumée qui sort du four est si épais qu'il a la même consistance que le mur; l'artiste s'est complu à faire patauger son pinceau dans le bourbier des abords de l'usine, pleins de gypse, sans cesse piétinés par les chevaux et bouleversés par les roues des charrettes qui y creusaient des ornières. Telle est la densité des couches picturales sur ce tableau, qu'il est entièrement couvert d'un réseau de craquelures prématurées. Ce n'est pas en peignant épais qu'on peint solide; Géricault l'a oublié cette fois-ci.

Selon Clément, on a toujours daté ce tableau des dernières années de l'artiste; l'historiographe raconte que «c'est pendant une promenade qu'il fit à Montmartre avec M. Dedreux-Dorcy qu'il vit cette masure dans son nuage gris, sous un ciel terne, avec quelques chevaux mangeant leur maigre pitance dans ce lieu mélancolique. Ce motif le frappa. Il en fit sur l'heure un léger croquis, rentra et peignit aussitôt l'excellent petit tableau qui devait avoir une influence sur les peintres contemporains.»

L'anecdote touchant ce tableau a très certainement été contée à Clément par Dedreux-Dorcy, mais à quel moment eut-elle lieu? La facture de cette peinture est si différente de celle de Géricault après le retour d'Angleterre qu'on est amené à la voir antérieure à 1820. Elle n'est d'ailleurs pas éloignée de la manière dont sont peints les *Fous* qui ont dû être exécutés à la fin de 1819 ou au début de 1820.

Je ne connais d'autre copie complète du *Four à plâtre* que celle de Michalowski au Musée de Cracovie (cat. 1713A). L'artiste polonais, qui a l'habitude de peindre en pochade, a fait ici un effort pour serrer son modèle de plus près et s'assimiler à sa facture solide. Où Michalowski a-t-il pu voir ce tableau? Ce n'est pas au Louvre, puisqu'il n'y est entré qu'en 1849. Si, comme le dit Clément, le *Four à plâtre* a appartenu un moment à Jamar, c'est chez ce dernier qu'il aura pu l'atteindre, plutôt lors de son premier voyage en France en 1832–1835 qu'au cours du second (1844–1845), car le tableau devait sans doute, à ce moment-là appartenir à Mosselmann, à la vente après décès duquel le Louvre l'acheta en 1849.

Il en existe encore une copie, partielle cette fois, réduite aux quatre chevaux dételés (cat. 1714), qui se trouve au Musée de Gap depuis 1912; la facture suit de très près celle de l'original.

On voit un croquis d'usine dans une feuille (cat. 1459) portant de nombreux croquis ayant trait au thème des blessés qui est traité dans un autre chapitre. Il s'agit bien d'une usine, c'est-à-dire d'une pompe à feu, car on en voit la cheminée, coiffée d'un chapiteau corinthien, comme on faisait à cette époque où n'était pas encore né le fonctionnalisme et où l'on décorait même les bâtiments utilitaires. D'autres éléments de construction figurent sur ces croquis; il y a une toiture à deux versants dont le petit côté est couronné d'un fronton dans le style du XVIIe siècle. Ce croquis n'est qu'un rappel partiel d'un dessin très détaillé montrant incontestablement, avec son clocheton, un collège ou un couvent, plutôt un collège d'ailleurs (cat. 1715); dans le bas, sous forme de vignette, l'artiste a répété cette vue selon son habitude et il a fait deux autres vignettes, l'une rappelant un paysage romain et l'autre une bataille avec un cavalier coiffé d'un chapeau du XVIIe siècle. Dans un autre dessin à la plume, très appuyé, est repris partiellement le bas du bâtiment collégial (cat. 1716). Il serait tentant d'y voir le Lycée impérial où Géricault fit

ses études, mais le peu qu'on connaît de l'iconographie de celui-ci ne correspond pas à ce croquis. Les recherches qu'a bien voulu faire faire M. de Montgolfier, conservateur en chef du Musée Carnavalet, pour identifier ce site urbain n'ont pas abouti. Sans doute s'agit-il de quelque collège, voisin du Lycée impérial qui lui-même était l'ancien Collège Louis-le-Grand dont, en 1873, le lycée qui lui succéda reprit le nom, toujours actuel.

[1] BIBLIOGRAPHIE: L. Batissier, «Géricault», in *La revue du XIXe siècle,* s. d. [1842], p. 10 – C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, pp. 428–429, 442 – *Biographie universelle Michaud,* XVI, Paris, 1856, p. 323 – E. Chesneau, «Le mouvement moderne en peinture, Géricault», in *La revue européenne,* 1861, p. 27 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1862, p. 178 – C. Blanc, *Histoire des peintres Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 332, septembre 1867, peintures n° 105 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 134, 135; peintures n° 111 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 229 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 94, note 1 – M. Tourneux, «Particularités intimes sur la vie et l'œuvre de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1912, pp. 62, 63, note 1 – P. Courthion, Genève, 1947, pp. 203, 204, notes 1 et 2 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 178 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 17, 27, 28 – F.-H. Lem, «Technique de Géricault», in *Le Peintre,* 15 novembre 1962, p. 8 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 192, 274 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 319, note 3 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 190.

[2] 1805–1900, apparenté à la cantatrice Pauline Viardot, sœur de la Malibran et femme de l'écrivain Louis Viardot.

[3] Je ne pense pas qu'il faille prendre à la lettre qu'il s'agit d'un «bouledogue», puisque Clément a fait la confusion. La lettre de Léon Viardot prouve d'ailleurs que le tableau d'Ary Scheffer était la même image que celui de His de La Salle, c'est-à-dire un dogue.

[4] «Mouvement des Arts et de la Curiosité», in *G.B.A.,* 1859, II, p. 47.

[5] Paul-André Lemoisne, *L'œuvre d'Eugène Lami,* 1800-1890, Paris, 1912.

[6] Paul Mantz, «La galerie de M. Maurice Cottier», in *G.B.A.,* mai 1872, p. 382.

[7] Archives du Louvre, 0^{28} et $0^{30}97$.

[8] Cf. Jean Lucas-Dubreton, *Le comte d'Artois, Charles X,* Paris, 1962, p. 11.

[9] BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 55 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 57 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – L. Eitner, *Supplément,* 1973, p. 463.

[10] Baron Lejeune, *Souvenirs d'un officier de l'Empire,* Toulouse, 1851, tome II, p. 166.

[11] *Almanach du Commerce,* 1822, «Agens de change, Mussard (Fr.) r. d'Amboise, 9».

[12] Ensuite il y eut Paris–Brest 1798; Paris–Lyon–Nimes 1805; enfin la ligne de l'Est allant jusqu'à Mayence (1813).

[13] J.-J. Fiechter, *Un diplomate américain sous la Terreur,* Paris, 1983, p. 340.

PORTRAITS

Pour une meilleure suite de l'analyse, les portraits de Géricault sont examinés ici dans un chapitre spécial, sans tenir compte de l'ordre chronologique adopté pour cette étude, ce qui d'ailleurs n'a pas beaucoup d'inconvénients, car ils sont presque tous postérieurs au voyage d'Italie, époque où se situe ce chapitre.

Il est certain que Géricault se livra souvent au portrait, mais semble-t-il occasionnellement et non mû par une recherche systématique. En effet, on peut remarquer que si l'inventaire après décès ne comporte aucun portrait, on en trouve peut-être mentionnés dans le n° 15 de la vente publique: «Quarante figures académiques, têtes d'études et portraits». Sans doute était-ce lui-même qui prenait l'initiative de peindre un de ses amis, quand un visage l'intéressait. Castel relate dans une de ses lettres à Louis de Chevigné l'insistance de l'auteur du *Radeau de la Méduse* à faire à Féricy son portrait: «Auguste [Brunet] insiste, dit-il, moi je résiste; j'ai toujours répugné à me laisser peindre et je crois en être encore plus éloigné que jamais» (doc. 156).

Vraisemblablement, Géricault a dû remettre le plus souvent les portraits qu'il avait faits à leurs modèles, ce qui explique qu'ils ne paraissent à la vente après décès que d'une façon épisodique.

Clément a inclus un certain nombre de portraits dans son catalogue:

1 – *Portrait de Géricault peint par lui-même.* Il est représenté encore imberbe, âgé de dix-huit ou dix-neuf ans. Cette intéressante peinture, sur papier verni, appartient par indivis à MM. Henri et Félix Moulin, à Mortain. H., 20 – L., 14 cent.

2 – *Portrait de M. Félix Bonnesœur.* Ce portrait de famille a été exécuté vers la même époque que le précédent. – A M. Félix Moulin, à Mortain. H., 53 – L., 44 cent.

13 – *Buste de jeune homme.* Il est tourné à droite et vu de trois quarts. Ses cheveux sont ébouriffés, ses moustaches naissantes. Le cou nu est entouré d'un vêtement bordé de fourrure. Signé dans le fond à droite: «Géricault». Cette étude doit avoir été faite à l'atelier de Guérin, dont elle rappelle la manière. – A M. His de La Salle. H., 44 – L., 36 cent.

14 – *Portrait d'un jeune garçon assis dans la campagne.* – Vente Delacroix, 370 fr. (n° 225 du catalogue). H., 45 – L., 38 cent.

15 – *Tête d'homme.* Vente X. Hôtel Drouot, 11 février 1867. – H., – L.,

47 – *Tête de M. Dieudonné, lieutenant des guides,* peinte d'après nature pour le tableau du Louvre. – A M. Tripier. H., 46 – L., 38 cent.

54 – *Carabinier à mi-corps.* Il est en buste et vu de profil: la tête est découverte et tournée à gauche. Il est revêtu de la cuirasse en cuivre jaune sur l'uniforme blanc, et pose la main droite sur sa hanche. – Vente Stevens. 1851, 1300 fr. – Musée du Louvre (n° 245 du catalogue). H., 1 m 1 – L., 82 cent.

58 – *Mameluck de la Galerie d'Orléans.* Il est vu à mi-corps; la tête, de face, se détache sur un ciel gris. La toile est collée sur une plaque de verre qui porte: *Mameluck peint par Géricault,* avec le monogramme qui distingue les tableaux appartenant à la galerie d'Orléans. – A M. Valferdin. H., 31 – L., 22 cent.

65 – *Portrait de M. Bonnesœur de la Bourginière,* ancien député, ancien président du tribunal de première instance de Mortain. Il est représenté en costume de l'Empire. Cette peinture doit avoir été exécutée vers 1815. – A M. Henri Moulin, à Mortain. H., 38 – L., 30 cent.

66 – *Portrait en buste de M. Dedreux-Dorcy.* Il a été exécuté avant le voyage de Géricault en Italie. – Vente de Morny[1], 1600 fr. H., 57 – L., 45 cent.

103 – *Tête d'étude* (d'après le modèle Cadamour) pour le père qui tient le cadavre de son fils. Elle est éclairée de côté, très empâtée dans le clair et d'une grande énergie. – Vente Lherbette. – A M. Gigoux. H., 46 – L., 37 cent.

109 – *Portrait de M. Lebrun.* M. Lebrun venait d'avoir la jaunisse. Géricault lui demanda de poser pour une étude qui devait lui servir pour son *Radeau de la Méduse.* Cette peinture fut exécutée à Sèvres, en 1818 ou en 1819, dans la même chambre que la *Diligence de Sèvres.* H., 46 – L., 38 cent.

110 – *Portrait de la mère Doucet.* Vieille, coiffée d'un mouchoir. C'était la portière de la maison du faubourg du Roule, où Géricault avait l'atelier dans lequel il a exécuté le *Radeau de la Méduse.* H., 46 – L., 38 cent.

116 – *Portrait de femme.* C'est celui d'un modèle qui demeurait rue de la Lune et que l'on nommait la grosse Suzanne. Elle est de face, coiffée en cheveux, robe rouge avec lisérés verts, collerette blanche. A M. Valferdin. H., 46 – L., 37 cent.

117 – *Tête de jeune homme.* Elle est de grandeur naturelle et détachée sur un ciel bleu, orangé dans le bas. Col blanc, longs cheveux blonds bouclés. – A M. Valferdin. H., 46 – L., 37 cent.

118 – *Tête d'étude.* Jeune homme, vu de profil, la bouche entrouverte. Donné par Géricault à M. Bro père. – Au colonel O. Bro de Comères. H., 46 – L., 37 cent.

119 – *Tête de soldat.* Elle est vue de face. Peinture énergique; grandeur naturelle. – Vendue à l'hôtel Drouot, le 9 mars 1867. H., – L.,

120 – *Portrait en buste de M. Jamar.* Cet ouvrage, largement traité, fut peint en quelques heures par Géricault, à l'époque où il travaillait à la *Méduse.* Cette belle peinture est restée jusqu'à ces derniers temps entre les mains de M. Jamar; elle appartient aujourd'hui à M. Pernet. H., 73 – L., 60 cent.

121 – *Portrait d'homme.* Il est vu presque de face; grande cravate blanche, gilet noir, pardessus brun avec la décoration de la Légion d'honneur. Signé, en bas, à gauche, «T. G.» – A M. Christi. H., 64 – L., 53 cent.

122 – *Tête d'étude.* D'après le modèle Dubosc. Le cou et le haut du torse ne sont qu'ébauchés. – A M. Christi. H., 37 – L., 29 cent.

123 – *Tête d'homme.* Etude d'après nature; d'une exécution très mâle et très libre. Peinture d'une grande beauté. – A M. Marquiset. H., 46 – L., 38 cent.

124 – *Portrait d'un jeune garçon de dix ans environ.* Il est vu de face. Ses cheveux bruns, très longs et abondants, sont rejetés des deux côtés. Il a un grand col rabattu sur une jaquette verte. Les ombres de cette belle peinture sont un peu lourdes, mais l'ensemble est d'une très belle qualité et d'une étonnante vigueur. – Vente de Kat, mai 1866, 240 fr. H., 44 – L., 33 cent.

125 – *Portrait de Madame Bro, mère du colonel O. Bro.* Elle est représentée assise et vêtue d'une robe blanche; un cachemire rouge est placé sur le dossier de la chaise. – Au colonel O. Bro de Comères. H., 45 – L., 55 cent.

126 – *Portrait du colonel O. Bro de Comères, enfant.* Il est en costume gris, à cheval sur un gros chien, et tient un sabre à la main droite. – Au colonel O. Bro de Comères. H., 60 – L., 49 cent.

127 – *Négresse, portrait en buste.* Elle est vue de trois quarts, tournée à gauche et coiffée d'un mouchoir rouge. La bouche est entrouverte. Fond bleu; grandeur naturelle. – A M. His de La Salle. H., 39 – L., 31 cent.

128 – *Portrait du général Letellier sur son lit de mort.* Donné par Géricault à M. Bro père. – Au colonel O. Bro de Comères. H., 23 – L., 30 cent.

129 – *Buste de jeune homme.* Il est vu de face, et porte de longs cheveux blonds partagés au milieu de la tête. Il est vêtu d'une chemise à grand col rabattu. Ebauche peu avancée, mais très largement peinte. – A M. Leclerc. H., 47 – L., 38 cent.

151 – *Jeune Grec en costume moderne.* Enveloppé dans un manteau blanchâtre, il est assis à terre au sommet d'un rocher qui domine la mer. La tête appuyée sur sa main, il semble plongé dans de tristes méditations. Il est tourné à gauche et vu en grande partie de dos. Cette peinture, de la plus belle qualité, a été donnée par M. O. Bro de Comères à M. Férus, et par celui-ci à Mme veuve Rostan. H., 35 – L., 45 cent.

152 – *Buste d'un Oriental.* Il est coiffé d'un turban. Peinture forte et dure, plus grande que nature. – A M. Gigoux. H., 60 – L., 48 cent.

Supplément au catalogue

3*bis* – *Le grimacier.* Portrait d'un grimacier italien qui se montrait au jardin de Tivoli. Cette peinture, exécutée pendant que Géricault était encore à l'atelier de Guérin, est la première œuvre qui attira l'attention sur le jeune artiste. Elle a appartenu à M. Jamar et fut vendue à l'hôtel Drouot le 20 avril 1876. H., 45 – L., 38 cent.

104*bis* – *Buste de nègre.* D'après le modèle de Joseph. Il est de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à gauche, chemise ouverte et veste bleue. – A M. Georges Duplessis. H., 45 – L., 38 cent.

128*bis* – *Portrait du comte de Bressieux.* – Je n'ai jamais vu cet ouvrage.

Quant aux portraits de fous (Clément n° 155-159), ils seront étudiés à part.

On trouve ci-dessous l'examen des «candidats» qui ont été proposés pour correspondre aux numéros de ce catalogue.

Les n°s 1, 2 et 65 forment un groupe qui mérite une considération spéciale, puisque jusqu'à une époque très récente,

Cat. 1742 *Portrait de Madame Bro* (détail)
Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,505
Collection particulière

ils ont appartenu aux descendants de la famille de Géricault à Mortain. Ils se présentent donc à nous avec la caution d'une tradition familiale. Cependant, ce genre de tradition transmise par voie orale doit toujours être soumise à la critique. On a vu précédemment ce qu'il faut penser du n° 1 de Clément (t. II, cat. 5), transmis jusqu'à nous comme étant l'effigie de Géricault, qui s'il est bien de lui serait un de ses premiers essais en peinture, au moment où il note sur son carnet de 1808: «Faire portraits».

Les n°s 2 et 65 de Clément représentent un oncle de Géricault, Siméon Bonnesœur-Bourginière et son fils Félix Bonnesœur, deux œuvres qui ont été parfois confondues l'une avec l'autre, malgré l'écart d'une génération entre les deux modèles.

Les docteurs Jules et Gilles Buisson décrivent ainsi le n° 2 de Clément: «Géricault avait peint aussi son cousin germain, l'avocat Félix Bonnesœur. Il était représenté, la tête appuyée dans sa main droite, une tête à la Chateaubriand, avec des favoris et une raie sur le côté dans les cheveux.»[2] Cette description correspond à peu près au tableau qui est censé représenter Félix Bonnesœur à la vente de l'hôtel Galliera à Paris le 3 juin 1975 (cat. 1717, h. 0,415; l. 0,322). Toutefois, dans ce tableau, le personnage n'a pas de raie dans sa coiffure et la main ne semble pas recevoir l'appui de la tête, mais être placée derrière le menton. La facture de cette peinture ne rappelle en rien ce qu'on connaît de Géricault.

Quand ce tableau fut sur le point de passer en vente, je fis remarquer à l'expert, M. Lebel, que les docteurs Buisson avaient dit formellement: «Ce tableau n'a pu être sauvé de l'incendie au cours de la bataille de Mortain.» M. Lorenceau écrivit plus tard au docteur Gilles Buisson une lettre à laquelle celui-ci répondit en ces termes[3]: «En ce qui concerne le portrait de Félix Bonnesœur-Bourginière, je tenais du chanoine Blouet, ancien archiprêtre de Mortain (mort en 197...), et qui voyait la famille Moulin (assez «impénétrable»), l'affirmation que ce tableau avait brûlé en 1944, en même temps que le diplôme de franc-maçon et que des lithographies de Géricault. Mais il s'agissait peut-être d'une copie ou d'une réplique? C'est tout ce que je peux dire à ce sujet: car je n'ai jamais vu le tableau en question, alors que les Moulin m'avaient fait voir les autres avant de les vendre.»

Plus tard, dans la brochure qu'il publia en 1976[4], où il reprit, en les remaniant un peu, les textes de la *Revue de l'Avranchin,* le docteur Gilles Buisson, importuné sans doute par les demandes de précision qui lui étaient adressées à ce sujet, préféra supprimer toute allusion au fait que le tableau dont il parlait, avait été brûlé en 1944.

M. Lebel affirmait que le tableau vendu à Galliera avait appartenu au duc de Trévise, dont il porte d'ailleurs le cachet au dos, et qu'il l'a vu lui-même chez ce collectionneur. Or, un tableau intitulé «Félix Bonnesœur» (h. 0,380; l. 0,300) est passé sous le nom de Géricault dans une vente à l'hôtel Drouot le 22 décembre 1920 (n° 84); le duc de Trévise pourrait l'avoir acheté là. Les différences de dimensions entre les deux tableaux iraient contre cette hypothèse: toutefois, les dimensions du portrait de la vente de 1920 sont celles du portrait de Siméon Bonnesœur-Bourginière, père de Félix, et correspondent à celles données par Clément pour ce dernier tableau; une confusion a pu donc être faite dans le catalogue de la vente de 1920, en recopiant Clément.

Bien que le tableau de Galliera ne soit pas passé à la vente Trévise, il est donc certain qu'il a appartenu à ce collectionneur. Comment concilier ce fait avec l'assertion du chanoine Blouet selon laquelle ce portrait aurait été brûlé en 1944? Y aurait-il eu dans une autre branche de la famille une réplique de cette effigie qui serait passée par la suite dans la collection du duc?

De toute façon, le tableau de la vente Galliera ne peut être celui qu'a catalogué Clément, en raison de la différence, cette fois trop importante, des dimensions. Le tableau dont Clément fait mention mesure en effet 0,530 x 0,440; il faut vraiment beaucoup de complaisance pour le reconnaître dans une peinture qui fait 0,415 x 0,322. Le tableau Clément est plus grand de 0,115 en hauteur et 0,118 en largeur.

Y aurait-il eu un tableau représentant Félix Bonnesœur, resté chez les Moulin et qui brûla en 1944, tandis que sa réplique, qui peut-être n'avait jamais été chez eux, connaissait un autre destin?

La trop laconique description au n° 2 de Clément ne facilite pas la tâche. Le fait que, dans un tableau de jeunesse d'un peintre, la manière personnelle ne soit pas encore prononcée ne permettrait pas, même si le tableau Galliera était bien de Géricault, de l'identifier d'après sa facture.

Dans la plus favorable des hypothèses, cette peinture pourrait être une copie d'un original perdu, mentionné par Clément.

Le docteur Gilles Buisson a fait paraître dans la *Revue de l'Avranchin* et reproduit dans sa brochure[5] une longue étude sur Siméon Bonnesœur-Bourginière[6], oncle de Géricault, personnage assez caractéristique de son temps en raison de la souplesse avec laquelle il sut s'adapter à des régimes politiques changeants. Nous avons esquissé sa biographie plus haut[7].

Le tableau, aujourd'hui à Minneapolis, représentant Siméon Bonnesœur-Bourginière soulève aussi quelques problèmes (cat. 1718).

Il a été acheté par M. Lorenceau en 1958 à M. Henri Moulin qui habitait alors une maison de retraite à Fougères. Et pourtant, sous le nom de «M. Bonnesœur de la Bourginière» (sic), un tableau figure aux deux expositions du *Centenaire* en 1924 et de Bernheim-Jeune en 1937, mais nous avons vu que c'est parce que Trévise avait confondu Félix avec Siméon, circonstance qui a échappé à Lorenz Eitner, lorsqu'il fit le catalogue de l'exposition des USA en 1971-1972.

Il donne en effet à Siméon le pedigree de Félix[8]. Informé sans doute par M. Lorenceau, dans son supplément au catalogue Clément, M. Eitner reconnaît que Siméon fut catalogué par erreur à ces expositions, sans paraître s'être rendu compte que ces deux mentions concernaient Félix.

Le personnage, selon la remarque judicieuse du Dr Buisson, a gardé dans son vêtement l'allure débraillée d'un ancien conventionnel. J'ajoute qu'il a conservé aussi de l'Ancien Régime l'habitude de se poudrer à frimas, comme le montrent les salissures blanches du collet de sa redingote.

Le tableau a été vu en 1957 par Mme Aimé-Azam quand il était encore chez Henri Moulin. «La peinture, dit-elle, était en fâcheux état et exigeait un restaurateur si habile... qu'il ne resterait plus rien après son intervention, du pinceau de Géricault.»[9] Une photographie avant restauration indique en effet quelques usures; mais cela ne me paraît pas justifier l'état effrayant dans lequel j'ai vu ce tableau en 1972; son aspect rutilant et neuf ne permet guère de se faire une juste opinion sur son caractère original.

En fin de compte, l'affaire a été compliquée par le fait qu'aux expositions du *Centenaire* et de Bernheim-Jeune, un tableau donné à Géricault (cat. 1717) – nous l'avons vu – a été catalogué sous le nom de M. Bonnesœur de La Bourginière *(sic)* avec comme pedigree «Collection Moulin à Mortain, Collection T.» Le duc de Trévise et P. Dubaut, lorsqu'ils ont organisé l'exposition du *Centenaire,* recherchant le tableau de la vente de 1920 dans Clément, en dehors du fait qu'ils ont confondu Félix et Siméon, ont reproduit le pedigree indiqué par Clément (aussi bien pour Félix que Siméon), en pensant sans doute que les Moulin avaient dû vendre le tableau mentionné par Clément comme se trouvant chez eux. En outre, ils ont attribué à l'œuvre les dimensions mentionnées dans la vente de 1920 (h. 0,380; l. 0,300) sans prendre les mesures exactes du tableau exposé, qui sont un peu plus grandes!

Le Portrait du lieutenant Dieudonné (t. III, cat. 923)[10] est une esquisse enlevée rapidement, en vue du tableau de 1812. Avant qu'elle n'ait été victime d'un attentat qui, malheureusement, l'a altérée, cette œuvre gardait toute la vivacité de l'impression qu'avait eue Géricault devant ce personnage martial, et cette effigie, mieux qu'aucune de celles qui ont été faites d'après les soldats de l'Empire, nous a conservé le souvenir de ces sabreurs auxquels rien ne résistait.

Quand il a peint le *Carabinier à mi-corps* du Louvre (t. III, cat. 837) Géricault lui a gardé son individualité; il en a fait réellement un portrait. Ce tableau présente d'excellentes garanties d'authenticité, puisqu'il a été acheté directement à Stevens par le Louvre en 1851 avant la vente de la collection de cet artiste. Le *Carabinier* du Musée de Rouen (t. III, cat. 841) qui ne fit surface qu'en 1901, est fait d'après le même modèle dont Géricault a fait une étude peinte (t. III, cat. 841) et une étude dessinée (t. III, cat. 839), comme il a été montré.

Peut-on considérer comme un portrait *Le Mameluk de la Galerie d'Orléans* (cat. 1719) dont la plus ancienne mention remonte à un inventaire des collections de Louis-Philippe en 1846? Géricault l'a tiré d'un dessin au crayon assez rapide (cat. 1720).[11] Sans ce dessin, on hésiterait à le maintenir à Géricault.

L'effigie est assez individualisée, mais l'œuvre est faible et peut-être cela est-il dû au fait que la toile a été collée sur une plaque de verre, sans doute postérieurement à l'inventaire de 1848, qui est très soigneusement fait et qui aurait porté trace de cette particularité.

Pour le nº 119 de Clément, *Tête de soldat,* les organisateurs de l'exposition du *Centenaire* ont proposé un tableau (h. 0,400; l. 0,310) qui provenait de la vente Goetz des 23-24 février 1922 – où il avait été adjugé à M. Cottereau – et antérieurement de la vente Moreau-Nélaton du 11 mai 1900 (nº 41, h. 0,410; l. 0,320) (cat. 1721). L'identification avec le tableau catalogué par Clément était purement hypothétique. En effet, celui-ci n'en donne pas les dimensions. En outre, il dit qu'il est passé à une vente à Drouot le 9 mars 1867, assertion que M. Grunchec répète comme un fait acquis. Or, il y a eu trois ventes à l'hôtel Drouot à cette date. La vente Carpentier contient des objets archéologiques, antiques, du Mexique, des médailles, etc. La vente Louirette concerne des objets de Chine et du Japon et divers objets d'art. Dans la troisième, il y a un seul tableau, mais c'est un *Portrait de jeune fille* de Gerritz Cuyp! Y aurait-il eu des lots hors catalogue à cette vente? Lugt[12] mentionne que l'exemplaire conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale comporte des notes concernant des articles ajoutés. Malheureusement, ce catalogue est disparu du Cabinet des Estampes; je n'ai donc pas pu vérifier cette éventualité qui me paraît infiniment peu probable, puisqu'il s'agit d'une vente d'objets d'art; en outre, les lots ajoutés au dernier moment dans une vente concernent en général des œuvres de peu d'importance, catégorie dans laquelle on ne pouvait ranger un tableau de Géricault en 1867.

Personne n'a donc le droit d'affirmer qu'il y avait un tableau de Géricault à une vente de 1867, le dire de Clément ne pouvant être vérifié.

Au moment où il figurait à l'exposition du *Centenaire,* ce tableau appartenait au duc de Trévise. La forme de la moustache et la barbiche me rappelant les soldats de la guerre d'Algérie, j'ai demandé au colonel MacCarthy ce qu'il en pensait. Voici sa réponse:

«Je ne pense pas que des militaires aient porté avant 1824 une petite barbe dans le genre de la «Tête de Soldat», du moins dans l'Armée de terre. Il pourrait par contre s'agir d'un soldat d'une armée étrangère ou d'un matelot, à moins que ce portrait ne soit celui d'un blessé dans un hôpital. Les blessés se laissaient en effet volontiers pousser la barbe et les autorités fermaient les yeux. Dans l'armée de terre, le port de la barbe était strictement interdit, les moustaches obligatoires dans la cavalerie et dans les compagnies d'élite de l'infanterie, interdites aux fusiliers. Un fait curieux, sur ce portrait, est l'absence de favoris habituellement portés par tous les militaires. Ce n'est que dans les toutes dernières années de la Restauration que commencent à apparaître la mouche et la petite barbiche qui deviendront «l'impériale» après 1852.»[13]

L'identification du tableau proposé avec le nº 119 de Clément doit donc être écartée. D'ailleurs, si Clément a dit

«soldat», c'est sans doute qu'il y avait dans le vêtement du personnage quelque chose de militaire.

Cela ne veut pas dire que l'œuvre n'est pas de Géricault. L'exécution des chairs au moyen de brosses courtes, maniées comme un ébauchoir, produisant une couche picturale serrée, correspond bien à la facture de notre artiste, et le regard, comme halluciné au fond des cavités oculaires profondes, fait penser aux études pour le *Radeau.*

Géricault passe, selon certains témoins, pour avoir aimé les enfants et il en a portraituré plusieurs.

Le nº 14 de Clément, qui est aujourd'hui au Metropolitan Museum (cat. 1722), représente un jeune garçon pensif assis sur un rocher avec fond de paysage. C'est une des œuvres les plus sûres de Géricault puisqu'elle a appartenu à Delacroix. Clément ne propose aucune identité pour le personnage. Sans prendre au sérieux l'appellation fantaisiste de «roi de Rome» que l'on a donnée parfois à ce tableau au cours de son histoire, plus vraisemblable est peut-être l'identification avec Alfred Dedreux, par référence à un autre tableau (cat. 1723) provenant de la famille Dedreux-Dorcy-Becq de Fouquières et qui, selon la tradition de celle-ci, représente, sur fond de paysage, Alfred Dedreux et l'une de ses sœurs, Elise, qui épousa Aimé-Napoléon Becq de Fouquières.

Sur le recto d'une feuille de carnet conservée au Musée du Louvre (cat. 1724), on trouve une étude pour ce dernier tableau. La position du jeune garçon est la même (mais il est vêtu un peu différemment) tandis que celle de la fillette est autre. Cependant, le costume et la position du garçonnet sont tout à fait les mêmes que dans le tableau du Metropolitan Museum: on peut donc croire qu'il représente Alfred Dedreux.

Celui-ci étant né en 1810, cela nous donne comme date pour le tableau du Metropolitan Museum l'année 1817 environ, très éloignée donc de la date 1810-1812 assignée par Clément, datation qui ne correspond d'ailleurs pas à son style. La facture synthétique de ces tableaux modelés en fortes pâtes révèle bien cette tendance vers une exécution sommaire, donnant une impression de monumentalité qui se prononce à l'époque italienne.

La date de 1817 peut être confirmée d'ailleurs par le fait que plusieurs croquis du carnet de Zurich (cat. 1725, 1726) sont des études pour des enfants, un garçon et une fille, dont les relations d'âge sont les mêmes que celles que montre le tableau représentant Alfred Dedreux et sa sœur. D'ailleurs, Géricault a dû peindre ce portrait à Rome où l'architecte Pierre-Anne Dedreux, père des deux enfants, qui avait remporté la première place du concours d'architecture pour le Prix de Rome en 1815, se trouvait déjà depuis plus d'un an avec sa femme et ses enfants[14].

Le feuillet du Louvre (cat. 1724) sur lequel se trouvent les deux enfants est encore plus convaincant, car au verso, il y a un croquis de haleurs de bateaux qui se réfère à une suite d'études faites en Italie (cat. 1434). On peut penser d'ailleurs que les divers croquis des femmes (cat. 1725 et 1726) du carnet de Zurich ont trait à la famille Dedreux; y apparaîtrait en déshabillé et bonnet de dentelle la gouvernante des enfants en compagnie de ceux-ci. Quant à leur mère, elle pourrait figurer sur une feuille isolée, conservée au Musée Bonnat, au recto (cat. 1437) et au verso (cat. 1438) où elle joue de la guitare. Est à rapprocher de cette série de figures enfantines, le portrait collectif de trois enfants, avec quelques-uns de leurs jouets (cat. 1727), au dos duquel se trouve une *Etude de femme* (cat. 1728)[15].

Le modelé puissant de ces œuvres caractérise plusieurs portraits d'enfants de cette époque, auxquels conviendrait peut-être plus l'appellation de «mignardise».

Il a été présenté dans diverses expositions Géricault un *Portrait de jeune fille* à la pierre noire (cat. 1729; verso: cat. 1730) qui porte le cachet de la collection Léon Bonnat; on a même rattaché ce dessin aux portraits des enfants Dedreux; il paraît s'agir d'un autre modèle, mais la manière rappelle celle de Géricault.

Le nº 118 de Clément avait été, dit ce dernier, donné à M. Bro père. C'est une tête de profil peinte à la manière antique (cat. 1731). Le duc de Trévise, qui l'a connu, dit à son propos: «Un jour il trouvait que le fils du concierge en train de jouer dans la loge de sa maison 23 rue des Martyrs avait une gentille frimousse et le faisait monter dans son atelier: l'enfant devenait une sorte de Romulus au beau profil formidable....»[16]

Le duc a romancé un peu l'histoire contée par Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* à propos de ce tableau (doc. 269); quittant Géricault malade, Dumas aurait piétiné l'envers d'un tableau posé à terre et sur sa remarque que le peintre prenait peu de soin de ses œuvres, ce dernier l'aurait donné à Louis Bro présent lors de cette scène.

Ce portrait, quelque peu idéalisé et qui, au demeurant est mal conservé, se présente à nous aujourd'hui comme un tableau assez banal. On ne comprend guère l'enthousiasme de Clément qui le trouve «d'une étonnante vigueur». J'ai écarté d'autres portraits de jeunes garçons attribués à Géricault, supérieurs en qualité à celui-ci, parce qu'ils ne me paraissaient pas porter la marque de son pinceau. Il est difficile de rejeter celle-ci, en raison de son pedigree si bien établi qui le fait remonter à la source. Olivier, le fils du général, n'en fit-il pas lui-même une copie (cat. 1731A).

On est tenté d'accorder crédit à l'anecdote contée par Dumas; elle porterait à croire que Géricault, peu content de cette étude qu'il aurait exécutée en dix minutes (ce qui est certainement exagéré), ne lui aurait pas attribué d'importance et l'aurait donné sans peine à son ami Bro.

Ce portrait n'est pas sans rappeler celui d'un enfant du même âge (cat. 1732) vu également de profil, mais plus individualisé, tableau que Clément a catalogué sous le nº 117 comme appartenant à Walferdin et dont la dernière apparition publique a été à l'exposition des USA en 1971-1972.

D'un modelé quelque peu brutal, il est aussi d'une qualité assez médiocre, mais rappelle Géricault par ce peu d'aptitude à saisir la grâce naturelle de l'enfant, non plus que celle de la femme.

Les deux tableaux sont peints en touches sommaires avec de grosses brosses. Dans l'un comme dans l'autre, selon un procédé qui est constant chez lui, Géricault pour

mieux marquer le profil, qu'il a d'ailleurs légèrement rectifié, l'a cerné de surpeints en valeurs plus claires.

On retrouve la même sévérité mais avec plus de maîtrise cette fois dans un autre portrait d'enfant (cat. 1733) qui a appartenu au duc de Trévise et qui paraît bien correspondre au Clément n° 124, malgré une différence de 2 cm en hauteur et de 5 en largeur (mesures prises par moi-même) avec celles que donne Clément. La différence de la hauteur est négligeable, celle en largeur tire plus à conséquence, mais on peut supposer une coquille d'imprimerie; la transmutation d'un 3 en 8 est fréquente à la composition. En effet, le tableau correspond bien à la description de Clément et il est bien d'une «étonnante vigueur». C'est une clé précieuse pour les autres portraits d'enfants que l'on nous propose.

L'enfant est cette fois vu de face, la moitié du visage étant noyé dans l'ombre. C'est une œuvre magistrale et d'un goût sévère. S'il représente Alfred Dedreux, comme le suppose M. Grunchec, ce serait à un âge plus avancé.

On a rapproché de ce dernier tableau un autre portrait d'enfant de face que l'on dit correspondre au n° 129 de Clément, mais il s'y oppose plutôt qu'il ne lui ressemble par la mollesse de sa facture et la niaiserie de l'expression; il ne peut s'agir d'une œuvre authentique (cat. 1734 A). Je l'ai vu à l'exposition des USA de 1971-1972 et j'ai noté qu'il était «raclé à blanc», ce qui n'aide pas à en comprendre le caractère. Les dimensions sont bien celles qu'indique Clément, mais ce ne peut être, à mon avis, qu'une copie de celui qu'il a catalogué. Il existe d'ailleurs une autre réplique, que j'ai vue aussi et qui n'est pas meilleure (cat. 1734 B).

Grammatici certant! Si l'on désigne le premier portrait par cat. 1734 A et le second par cat. 1734 B, M. Lem croit authentique le cat. 1734 B dont le cat. 1734 A serait la réplique, tandis qu'au cat. 1734 B, Lorenz Eitner, suivi par Philippe Grunchec, préfère le cat. 1734 A qu'il a exposé en 1971-1972 aux USA! Pour moi, je ne reconnais un original dans aucun des deux.

C'est un garçon râblé que le petit Olivier Bro (cat. 1735) peint par Géricault dans une attitude martiale, à cheval sur un énorme chien et tenant sur l'épaule droite le sabre de cavalerie de son père que celui-ci, comme il est dit dans ses *Mémoires,* «avait porté jusqu'à Moscou» et raccroché au mur en 1815 lorsque, lieutenant-colonel, il avait été mis en demi-solde. Cet enfant deviendra lui-même colonel et combattra comme son père en Algérie. En 1863, il ajoutera à son nom celui de Comères qui était le patronyme de sa mère[17], son grand-père maternel, le baron de Comères, n'ayant pas eu de fils. Le colonel Olivier Bro (1813-1870) sera un artiste estimable et, au cours de sa carrière, il dessinera ou peindra à l'aquarelle des paysages ou des scènes militaires; en campagne, il avait toujours un carnet à dessins dans les fontes de sa selle. Clément a catalogué ce portrait sous le n° 126. Nous avons sur cette œuvre, la référence de Montfort qui l'a vu peindre et en parle dans son manuscrit du Louvre (cf. t. I, doc. 369).

Il existe de ce tableau une réplique (cat. 1735 A) qui a été exposée deux fois comme un original de Géricault. Ayant pu l'examiner à loisir, je suis convaincu qu'elle est de la main du modèle lui-même qui fit de la peinture. En effet, grâce à l'inscription portée au dos du cat. 1731 A, cette réplique qu'il fit du cat. 1731 étudiée plus haut, nous connaissons son goût pour les bruns et les terres employés en couches couvrantes, et c'est bien dans cette manière qu'il fit son propre portrait.

Pour ce qui est de la race du chien, voici ce qu'a bien voulu me faire connaître le professeur Marcel Théret, de l'Ecole Nationale vétérinaire d'Alfort: «Il est difficile de se prononcer. Je serais tenté de l'appeler «Mâtin» au sens ancien du terme, celui donné par Gaston Phœbus dans son «livre de chasse». C'est en effet un gros chien à oreilles semi-tombantes, type classique du chien de garde et dont le format est tel qu'il peut être chevauché par un enfant. Le terme mâtin correspond donc plus à un modèle de chien qu'à une race particulière.»[18]

Le catalogue de l'exposition de 1924 mentionne, sous le n° 50[19], quatre études pour le portrait d'Olivier Bro, au verso d'une feuille comportant quatre croquis pour le *Kléber montant à l'assaut de Saint-Jean-d'Acre*[20] (h. 0,185; l. 0,260). Cette feuille, je ne l'ai pas retrouvée, mais «approchée». Il existe dans le dossier Géricault à la Sauvegarde de l'Art français un curieux assemblage de photos qui pourrait correspondre à cela (cat. 1736). Il s'agit de deux photos collées dont l'une, la photo supérieure, laisse voir deux croquis de l'enfant au chien tandis que la photo inférieure en laisse voir trois, mais en réalité le croquis de gauche de la photo inférieure est le même que celui (coupé) à droite de la photo supérieure. Quelqu'un a donc voulu raccorder les documents, et s'est trompé. En réalité, il y a quatre croquis et non cinq, sur cette feuille. En outre, le croquis de droite de la feuille supérieure est coupé en haut à gauche, tandis que la feuille inférieure est coupée dans sa partie supérieure de telle sorte que chaque fois la tête de l'enfant a été tranchée. Je suppose un autre montage qui me paraît mieux correspondre à l'état primitif de cette feuille qui a été découpée (cat. 1736).

Dans ces croquis de recherche très rapides, l'artiste enregistre diverses attitudes de l'enfant jouant avec son sabre et son chien. Dans la partie supérieure de la feuille découpée transparaît la silhouette de Kléber esquissée à l'encre sur le recto (cat. 1538).

Une autre photographie au dossier Géricault de la Sauvegarde de l'Art français porte deux croquis encadrés (fig. 40). Un premier encadrement fait à main levée a été fait par Géricault lui-même, procédé qui lui est coutumier pour indiquer les limites de la composition qu'il prévoit; puis cet encadrement a été repris au tire-ligne par une autre main que celle de notre artiste. Sur l'un de ces croquis, on voit qu'il avait d'abord imaginé l'enfant à cheval sur son chien, mais de face et au fond un paysage montagneux à l'italienne, rappelant celui qu'il avait fait pour les enfants Dedreux (cat. 1723). L'autre croquis, très rapide, est la composition à laquelle Géricault s'est arrêté pour son tableau. A droite et à gauche de cette photographie (fig. 40) se trouvent deux fragments de croquis (non reproduits ici)

Fig. 40. *Etudes pour le portrait d'Olivier Bro*
Théodore Géricault (1791-1824)
Plume
Document Archives de la Sauvegarde de l'Art français.

encadrés de la même manière, d'abord à main levée puis au tire-ligne et à la règle; j'en conclus que la feuille où ont été isolés ces deux croquis en contenait quatre. J'ai retrouvé le croquis inférieur (cat. 1737) de cette feuille isolé du croquis supérieur (cat. 1738), mais gâté par une énorme tache d'encre[21]. La dédicace du baron Bro de Comères est postérieure à la photographie d'ensemble qui ne la porte pas.

Tous ces dessins sont des croquis de travail très rudimentaires. En revanche, une feuille du Musée Boymans de Rotterdam montrant des études à la plume pour la tête du chien (cat. 1739) est d'une belle qualité; le chien s'est montré un modèle plus complaisant que cet enfant turbulent.

Dans le tableau, le petit bonhomme qui a l'air si décidé paraît avoir quatre ou cinq ans. Comme il est né le 19 décembre 1813, le portrait serait donc de 1818 ou de 1819. Un croquis pour la *Charrette de blessés*[22] figurant au verso du cat. 1739, cela nous amène plutôt vers 1818. A ce moment-là, les deux familles Géricault et Bro étaient en relations intimes, Louis Bro résidant depuis 1817 au 23 rue des Martyrs, où il a loué à Géricault. Olivier avait donc des jeux guerriers et il dut monter à cheval de bonne heure. Un curieux dessin à la mine de plomb nous le montre tenant d'une main une grande lance qu'il a dénichée dans je ne sais quel arsenal de demi-solde et coiffé d'un étrange chapeau à plume pour faire militaire; il pose la main sur la croupe de son poney (cat. 1740). Une inscription qui nous livre son identité est suivie d'une date à demi effacée. Au dos du dessin, une étiquette rédigée par Mme Aylies, sa fille, nous révèle que ce petit cheval arabe lui avait été donné par son cousin Henri de La Chaume pour se promener dans le parc de la Muette. Le notaire Thion de La Chaume, marié à Adelaïde Bro donc beau-frère de Bro, qui avait repris l'étude du père de celui-ci, habitait en effet un pavillon du parc de la Muette à Passy, qu'il avait acheté, et où Bro résida lui-même jusqu'à ce qu'il achetât des immeubles rue des Martyrs; l'un des fils du notaire, portait le nom d'Henri[23]. A l'époque où fut fait le dessin, Bro n'habitait plus à la Muette, mais son fils dut aller souvent jouer avec ses cousins dans le parc de ce château, qui était encore intact à Passy, au début de ce siècle et, comme le dessin en témoigne, Géricault dut l'accompagner.

Le parti pris monumental, la facture puissante, le modelé sommaire aux larges effets conviennent bien à cette fière effigie d'un enfant, fils d'un officier, et qui se destine déjà à la carrière des armes. Je ne résiste pas au plaisir de transcrire le vivant portrait que le général Bro (alors lieutenant-colonel en demi-solde) a tracé de cet enfant dans ses *Mémoires,* tant il correspond bien à l'image peinte.

«Quoique ma femme et Mme Vernet se fréquentassent beaucoup depuis notre installation rue des Martyrs, et qu'Olivier accompagnât souvent sa mère dans la petite maison du n° 2, mon fils trouvait ces visites insuffisantes à sa distraction. C'est qu'il voyait en Louise[24] «une petite femme mutine et pleine de grâces»; et que mon brave garçon était déjà entreprenant comme un militaire. Aussi prit-il le parti d'escalader le mur mitoyen garni de treillage, et d'aller – en cachette, vous entendez bien – voir sa bonne amie. Les déprédations, suites de l'escalade, nous signalèrent le passage, non autorisé en pareil endroit, du Don Juan de six ans. Sans affecter de l'encourager à continuer ces exercices, je crus devoir, par prudence, lui faire donner quelques leçons de gymnastique par Amorosi. Il s'y appliqua si bien qu'au bout d'un mois, s'arc-boutant simplement

Fig. 41. *Olivier Bro de Comères en 1839*
Jules Boilly (1796-1874)
Pastel et crayon de couleur, h. 0,360; l. 0,285
Collection particulière.

à un cep de vigne, il escaladait cavalièrement la muraille. Cependant, ce jeu ne pouvait durer et, peu après, nous faisions ouvrir une porte de communication entre les deux jardins, ce qui nous permettait, en outre, de tromper la surveillance des policiers chargés de monter faction dans la rue des Martyrs.»[25]

A titre documentaire, voici un portrait d'Olivier (fig. 41) quand il devint colonel, figure martiale exécutée au pastel par Jules Boilly (1796-1874), qui l'a signé, en 1839.

Il semble que Géricault n'ait fait aucun portrait peint de son ami Louis Bro (1781-1844). Clément l'aurait mentionné, comme il l'a fait de toutes les œuvres de quelque importance qui, lorsqu'il fit son catalogue, se trouvaient encore réunies dans la collection d'Olivier Bro.

A l'exposition du *Centenaire,* dans un cadre avec deux autres dessins (dont un portrait de Béranger par H. Vernet), se trouvait, prêté par Mme Aylies, un dessin désigné ainsi: *Le colonel Louis Bro (1817), en bonnet de police*[26]. Je crois savoir où se trouve ce dessin, mais n'ai pu l'atteindre.

En revanche, j'ai retrouvé un dessin, à la mine de plomb traité comme une vignette romantique (cat. 1741); non catalogué par Clément, il se trouvait encore récemment dans la descendance de Louis Bro et porte une inscription qui le date de 1824[27]. Il doit s'agir du dessin mentionné par deux fois dans les archives de la famille Bro, malgré des différences de dimensions. Le projet de partage d'héritage établi à la mort de Claire Lepage, épouse d'Olivier Bro, en 1908 (cf. t. I, doc. 385), mentionne dans le deuxième lot, un portrait dessiné de Louis Bro. En second lieu, une liste des œuvres ayant appartenu au colonel Bro de Comères, qui m'a été aimablement communiquée par un descendant de cette famille, comprend l'œuvre suivante: «Le colonel L. Bro[28]; Dessin à la mine de plomb, teinté d'aquarelle (H. 153; L. 127). Au baron H. Bro de Comères puis à ses enfants (Il est vu de profil).»

Certes, la facture soignée de ce dessin correspond bien à la manière de l'artiste après le voyage d'Angleterre; mais peut-on penser qu'à quelques jours de sa mort, sa main et son esprit étaient encore capables d'une telle application? La personne de la famille de Bro, qui a fait cette annotation sur le dessin et dont je reconnais l'écriture rencontrée sur d'autres feuilles, ne se serait-elle pas trompée d'un ou deux ans dans ses souvenirs? Le personnage a un début de calvitie et c'est le lieu de se rappeler une inscription humoristique, sur un des agendas de Bro en date du 2 mars 1823. On y trouve indiquée une marque de pommade pour lutter contre la perte des cheveux qui doit sans doute être quelque onguent oriental: «Kavantoud Kanif Graillou paumadent pour fer pouçer lais chaiveu.»[29]. L'orthographe de Bro est souvent incertaine, mais tout de même pas à ce point. Est-ce une personne à peu près illettrée qui aura rédigé cette mention sur son carnet, ou bien plutôt lui-même l'aura-t-il fait ainsi par humour?

Sur le dessin de Géricault, on voit qu'il a coupé la barbe et la moustache qu'il portait dans l'*Atelier d'Horace Vernet;* il est donc un peu postérieur à ce tableau qui doit avoir été peint en 1820. S'il en était besoin, nous aurions une confirmation que ce dessin représente bien Louis Bro, en le comparant à un autre portrait de lui dessiné par Léon Cogniet, dont une inscription à l'encre au bas de la feuille nous indique qu'il a été fait le 16 août 1836 sur le vapeur entre Melun et Paris[30]. Cette fois, le général a de la moustache, ce qui n'est pas étonnant; ayant repris du service à la Révolution de 1830 et nommé colonel au 1er régiment de lanciers dit de Nemours le 8 août de cette année-là, il était tenu, comme tous les cavaliers, au port de la moustache. En 1836, il était bien en France, permissionnaire, revenant de l'armée d'Algérie, ce qui confirme l'authenticité de l'inscription au bas du dessin de Cogniet. Dans les *Mémoires* du général Bro, il est rapporté qu'il alla de Toulon à Paris en faisant l'école buissonnière: «Je repris ma route, le 5 août à Clermont, pour passer à Nevers, Gien, Fontainebleau, Saint-Denis [...] J'étais le 20 à Paris.» De Fontainebleau, il a dû prendre le bateau à Melun pour se rendre dans la capitale.

Louis Bro avait quitté en 1817 le pavillon du château de la Muette qu'il habitait avec son beau-frère, le notaire Thion de La Chaume, pour une maison 23 rue des Martyrs où Georges-Nicolas Géricault était lui-même locataire et habitait avec son fils. Comme nous l'avons vu[31], Louis Bro

acheta cette maison en 1820 à la veuve Hélaine et le père de Géricault devint alors son locataire. Cet officier valeureux n'était pas homme à se morfondre dans la condition de demi-solde. Il se mit à faire des affaires, principalement immobilières; il acheta un hôtel à Enghien-les-Bains où il dut recevoir Géricault (cf. t. I, doc. 224, 225). Sur un agenda de cette époque conservé dans les papiers Bro aux Archives Nationales, il fait figurer comme profession: «Courtier de commerce, 23 rue des Martyrs».

Le rôle qu'a joué dans les dernières années de la vie de Géricault cet ami fidèle, qui l'assiste dans son ultime maladie, nous fait attacher du prix à la publication dans ce livre d'un autre portrait de lui[32], par H. Jacques, fait en 1812, quand il était brillant capitaine aux chasseurs de la Garde où il avait été muté le 6 décembre 1811. Il porta donc le bel uniforme que Géricault fit revêtir à son héros du Salon de 1812.

Bro avait participé à l'expédition de Saint-Domingue, ce que Géricault a illustré dans une aquarelle au début de ses relations avec lui (cat. 1555)[33]. Il y fut blessé en 1802; à nouveau blessé à Wagram en 1809, il fut fait chevalier de l'Empire le 31 octobre 1810[34], fut mis à pied en 1814, reprit du service en 1815, reçut deux coups de sabre à Waterloo. «Il commanda en 1815 le 4e lanciers avec lequel il exécuta une charge restée célèbre contre la brigade anglaise du général Ponsonby; celui-ci fut tué et l'aigle du 55e d'infanterie qui était tombée aux mains de l'ennemi fut reprise.»[35] Il fut mis en demi-solde le 22 juillet 1816 et devint une des personnalités de ce club de l'opposition qu'était l'atelier d'Horace Vernet (cf. t. I, doc. 187). Ayant participé à la tête d'une légion de la Garde Nationale, qui le nomme colonel à la Révolution de juillet, il reprit du service en 1830, combattit en Algérie et finit sa carrière comme général de division[35].

Si nous n'avons qu'un dessin de Louis Bro par Géricault, en revanche l'artiste a fait un portrait peint de sa femme (cat. 1742).

Mme Aylies a rédigé une notice qu'elle a fait figurer au dos du tableau et qui y est encore: «Marie-Louise-Joséphine-Laure de Comères, fille du baron de Comères, maréchal de camp, écuyer de Madame de Provence, et de Marie Rose Louise Arnault, sœur du secrétaire perpétuel de l'Académie française[36], femme du Lieutenant général Louis Bro, mère du colonel Olivier baron de Comères, née à Versailles le 2 novembre 1788, morte à Paris le 10 août 1845. Portrait par Th. Géricault ami intime du général Bro après plusieurs études et croquis de poses variées. – Signé Laure B. de C. – Aylies 23 février 1936.»

Les croquis mentionnés par Mme Aylies sont passés dans la famille avec ce tableau. Quatre d'entre eux, dont trois appartenaient à Mme Aylies elle-même, ont figuré à l'exposition du Centenaire en 1924:

254 – *Madame Bro* (en buste, de profil à gauche)
Dessin à la plume, h. 0,24; l. 0,18
Collection du colonel Bro de Comères. Appartient à Mme Aylies.

255 – *Madame Bro* (en pied) assiste sur le bras d'un fauteuil
Mine de plomb, h. 0,23; l. 0,15
Collection du colonel Bro de Comères. Appartient à Mme Aylies.

256 – *Madame Bro* (de face et debout) appuyée sur une chaise gondole
Mine de plomb, h. 0,30; l. 0,22
Collection du colonel Bro de Comères. Appartient à Mme Aylies.

257 – *Portrait de Madame Bro assise* (de profil)
Deux dessins à la mine de plomb, h. 0,30; l. 0,22
Au verso: plusieurs croquis au crayon, dont l'un rappelle la femme morte de l'*Epave,* au Musée de Bruxelles.
Collection du colonel Bro de Comères. Appartient à Mme Pic-Paris.

De ces quatre dessins, je n'ai pu retrouver que les n°s 256 et 257, études attentives d'attitudes assez banales que l'artiste ne retint pas (celle qu'il a adoptée est beaucoup plus gracieuse). Dans ces deux dessins (cat. 1743 et 1744), le visage est assez austère, le dessinateur a dû plutôt enlaidir son modèle, si l'on en juge par rapport au tableau.

J'ai pu retrouver un autre croquis à la mine de plomb (cat. 1745) montrant Mme Bro vue de dos agenouillée et jouant de l'épinette. Peut-être est-ce la même musicienne qu'on voit, coiffée de la même manière, avec une natte en couronne au folio 31 r° du carnet de Zurich (cat. 1746). Le carnet, il est vrai, est d'une date un peu antérieure, mais des feuilles blanches en ont été utilisées postérieurement.

Au verso du cat. 1744, se trouvent des croquis qu'on a rattachés à *La Tempête* du Musée de Rouen, ce qui donnerait pour le portrait, la période de Géricault, préoccupé du *Radeau de la Méduse,* peignait des sujets relatifs à la mer, soit 1818-1819, mais la référence de *La Tempête* n'est pas certaine[37].

Le pinceau de Géricault, s'il s'est discipliné pour rendre la grâce de la pose alanguie de la jeune femme, n'en est pas pour cela devenu mièvre. Certes, dans cette œuvre précieuse, l'artiste a employé des bosses plus fines qu'à l'accoutumée, mais il a travaillé avec des pâtes bien liées pour rendre avec précision le modelé du corps, ce qui est particulièrement sensible dans le visage, d'une extraordinaire présence. Il est étonnant que, sans employer les glacis, il ait, au moyen d'une demi-pâte très légère, exprimé la transparence ou plutôt la translucidité du voilage qui masque la fenêtre, à travers lequel on distingue un paysage de montagne qui rappelle l'Italie. Le tableau est un camaïeu blanc et brun avec quelques rares notes de couleur, le bleu ciel des chaussures, le rouge laque foncé du châle de cachemire.

A exprimer la grâce pudique de cet être, le peintre des drames et des misères humaines trouva un instant quelque détente.

Les fiançailles de Louis Bro avec Laure de Comères avaient eu lieu en janvier 1812: «En personne l'Empereur vint signer au contrat pour un officier de sa garde», disent les *Mémoires* de Bro. «Il me complimenta d'avoir choisi une jeune fille si distinguée qui devait être le modèle des

Fig. 42. *Portrait de Laure Bro, née de Comères*
Henry Jacques (?)
Miniature
Collection particulière.

Fig. 43. *Portrait de Louis Bro en 1813*
Henry Jacques
Miniature
Collection particulière.

épouses et Sa Majesté dit à Arnault: «Mon cher et grand poète, vous ferez des vers délicieux sur le bonheur de ces enfants.» Le mariage eut lieu le 14 avril, le repas eut lieu chez M. Arnault, qui, secrétaire général de l'Université impériale, avait son logement dans les dépendances du Palais législatif.»[38] On peut s'étonner que l'Empereur se soit dérangé pour les fiançailles d'un simple lieutenant de sa Garde, mais n'oublions pas que la mission des chasseurs de la Garde les mettait constamment en relation avec sa personne en campagne. En outre, l'oncle de la promise, le poète Arnault, était le chantre officiel des grandes actions de l'Empire et Napoléon ne pouvait rien lui refuser.

Ce mariage avait dû être arrangé par Napoléon ou tout au moins avait dû recevoir son consentement. En effet, l'officier de sa Garde épousait la fille d'un royaliste militant. Le général baron de Comères (né en 1754), mousquetaire de Louis XV (en 1770), puis garde du corps du roi (en 1775) avait fait les campagnes de la guerre d'Indépendance américaine, et avait servi dans l'armée des princes; ensuite il se retira à Toulouse. Monarchiste tenace, il se trouva aux côtés de Wellington dans l'attaque de Toulouse en 1814, puis dans le corps des volontaires royaux du duc de Damas et du baron de Vitrolles en mars 1815.

Dans un esprit de réconciliation, l'Empereur favorisait des mariages entre des filles de l'ancienne aristocratie et les hommes nouveaux, issus de la Révolution. Mais ce sont vraiment deux Frances ennemies qui s'unirent dans le mariage de Louis Bro et de Laure de Comères.

Voici le portrait de Laure, sans doute au moment de son mariage, monté en médaillon après sa mort, et qui fait pendant à un autre médaillon de son mari par le miniaturiste Jacques, le reproduisant en capitaine de hussards (fig. 42 et 43). Un autre portrait en miniature, dont j'ignore l'auteur et que je ne connais qu'en photographie, représente Mme Bro plus âgée, jusqu'à la taille, appuyée au rebord d'une méridienne (fig. 44). Le visage aux traits réguliers, quelque peu grave, rappelle celui du tableau de Géricault. Marie-Louise-Joséphine-Laure Bro, née de Comères, le 4 novembre 1788, survécut peu à son mari; elle mourut le 10 avril 1845.

Fils lui-même d'un notaire[39], Louis Bro, par son mariage, s'alliait à une excellente famille de l'Ancien Régime. De son mariage il n'eut qu'un enfant, Olivier, qui devait finir dans l'armée avec le grade de colonel et engendrer trois enfants d'où découle toute une descendance où l'on se voua souvent à la carrière militaire.

Avec le *Portrait de Louise Vernet enfant* (cat. 1747), nous restons dans le cercle de Bro et de la rue des Martyrs. Cette petite fille est en effet celle pour laquelle le jeune Olivier Bro «faisait le mur». Fille d'Horace Vernet, elle épousera à Rome le peintre Paul Delaroche le 28 janvier 1835 et mourra dans la même ville le 18 décembre 1845. C'est par sa descendance que le portrait est venu au Louvre en 1938 avec l'attribution à Géricault.

Ce portrait a contre lui de n'avoir pas été mentionné par Clément. Paul Delaroche était décédé en 1856; Clément aurait pu le voir chez ce peintre avant sa mort, ou plus tard dans sa famille, et cela d'autant plus que Montfort semble le lui avoir signalé, du moins si j'en crois la mention faite par deux fois, que je relève dans le brouillon de texte transmis par celui-ci à son ami, conservé dans les archives du Louvre: «Portrait de Melle L. Vernet en robe bleue et

un petit chat sur elle, maintenant chez les petit-fils de Mr Vernet.»[40] La mention du brouillon de Montfort n'aurait-elle pas été reportée sur l'original, Clément a-t-il vu ce tableau et l'a-t-il rejeté en raison de ses maladresses? On ne peut nier, cependant, l'originalité de cette œuvre qui ne peut être une copie, car ses défauts même sont le revers des qualités de Géricault. Voulant donner un aspect monumental à cette fillette, il a hypertrophié son corps qu'il a, d'ailleurs, mal construit. Le chat peut bien être un matou, mais tout de même il est disproportionné; c'est un tigre que la petite fille porte sur ses genoux! On pense au mot que l'on a attribué à Géricault: «Je commence par une femme, je finis par un lion!»

Aux rayons infra-rouges, la facture du tableau paraît un peu plus subtile, ce qui semblerait prouver que le peintre l'a alourdi par excès de travail.

Louise Vernet est née en 1814. L'enfant du tableau a bien cinq ou six ans. Le portrait a donc dû être peint au moment où l'artiste était occupé au *Radeau*. Le caractère quelque peu difforme de ce portrait est-il un reflet du drame qui hantait alors Géricault? Un dessin récemment acquis par le Musée de Rouen (cat. 1748) porte une suite de croquis sans doute préparatoires au portrait de Louise Vernet. Nous avons déjà publié une feuille (cat. 478 pour le recto), aux dimensions voisines, dont la plupart des croquis, têtes d'enfants et mère avec son enfant, présentent des affinités avec la feuille du Musée de Rouen: cela permet de supposer que les deux feuilles appartenaient à un même carnet et que notre datation du cat. 478 est un peu haute.

C'est encore à la Nouvelle Athènes que fut peint le *Général Letellier sur son lit de mort*[41] (cat. 1749); sans doute n'a-t-il pas été fait directement sur nature, mais d'après un croquis (cat. 1750) assez poussé que l'artiste avait exécuté dans la chambre mortuaire du veuf inconsolable qui se suicida par amour. C'est peut-être pour cette raison que l'œuvre peinte, que Géricault a dû donner au colonel Bro et qui d'ailleurs porte de grandes traces d'usures, est assez terne. Clément a catalogué le croquis (Dessins n° 176), mais on peut se demander si Géricault n'en avait pas fait un autre, car le tableau montre la tête du personnage plus de profil que le croquis conservé.

Le tableau a été proposé au Musée du Louvre qui n'a pas donné suite à cette offre en 1955, par l'intermédiaire de Gaston Delestre, président de la Société des Amis de Cour agissant au nom du baron Olivier Bro de Comères[42], qui le tenait de sa tante Mme Pic-Paris. C'est donc bien le tableau catalogué par Clément.

Un autre exemplaire de ce tableau existe à la Fondation Oskar Reinhart de Winterthur (cat. 1749 A); il a été montré comme un original. Cette question d'attribution a fait l'objet d'un litige entre M. Oskar Reinhart et le baron Olivier Bro, litige qui s'est terminé par une entente à l'amiable, M. Oskar Reinhart ayant abandonné la prétention de reconnaître l'original dans son exemplaire et rédigé à ce propos l'attestation suivante:

«Je déclare que je renonce à la référence «Clément n° 128» pour mon tableau «le Général Letellier sur son lit

Fig. 44. *Portrait de Laure Bro, née de Comères*
Auteur inconnu
Miniature
Collection particulière.

de mort» de Géricault, et confirme que la mention de cette référence dans le catalogue de l'exposition de ma collection privée au Musée des beaux-arts de Winterthur (du 21 août au 20 novembre 1955) était erronée. Winterthur, le 27 mars 1957. Dr. O. Reinhart.»

Néanmoins, le tableau est encore publié dans le catalogue de la collection Reinhart de 1975 comme réplique autographe[43]. La facture, pas plus que le dossier, n'autorise à adopter cette opinion sans preuve documentaire. Les copies sont fréquentes pour les portraits. Un membre de la famille Letellier ou un ami aura voulu avoir un souvenir du général et aura fait copier le tableau appartenant à Bro.

Géricault avait été avec son ami Bro le témoin du drame. Voici ce que raconte Bro dans ses *Mémoires*[44].

«Un drame vint troubler la tranquillité relative dont nous pouvions jouir en observant les lois des Bourbons. J'avais retrouvé à Paris un ancien camarade de l'état-major d'Augereau. C'était le général Letellier (qui avait accepté du service sous Louis XVIII, tout en gardant un culte à l'Empereur), homme chevaleresque autant qu'ami dévoué, mais caractère exalté, violent dans ses passions comme dans ses affections, ses colères et ses jalousies. Il avait

épousé à quarante-deux ans une jeune femme trop jeune pour lui. Il eut l'imprudence de la confier à son aide de camp pour la conduire à Bruxelles, où il devait la rejoindre deux ou trois jours plus tard. Cet aide de camp, M. de Coincy, profita d'un moment de faiblesse de la jeune femme, à laquelle il avait fait boire avec intention du vin de Champagne, pour en abuser. A son arrivée à Bruxelles, trouvant sa femme dans une sorte de désespoir, le général Letellier la pressa de questions, et elle lui fit l'aveu de sa faute. Le pauvre homme, qui l'aimait avec la passion qu'il apportait à ses affections, courut chez M. de Coincy, le souffleta et le maltraita comme il le méritait, le provoqua en duel et lui cassa le bras d'un coup de pistolet. Puis, ayant pardonné à sa jeune femme, il la combla de caresses et d'attentions pour lui faire oublier l'aventure. Un an plus tard, rentrant en tilbury d'une propriété qu'ils habitaient à Saint-Maur, le cheval s'emporta. La générale, effrayée, sauta en bas de la voiture et tomba si malheureusement qu'elle se brisa la cuisse, l'os rompu traversant les chairs et allant se planter dans la terre. Les plus habiles chirurgiens furent appelés. On entrevit d'abord l'espoir de la sauver sans amputation; mais la pitié d'un jeune aide laissé auprès de la blessée, et qui n'eut pas la force de résister aux supplications de cette jolie femme souffrant le martyre, compromit tout. Il desserra l'appareil, les os se dérangèrent, il fallut se décider à pratiquer l'amputation, et la jeune femme mourut trois jours après.

»Le général Letellier, brisé de douleur, voulait se tuer. Je ne le quittai plus pour le préserver d'un malheur. Il se décida, après avoir subi de longues et pressantes sollicitations, à venir habiter pendant quelques jours le pavillon qu'abandonnait Mme Lallemand[45]. Il y resta assez tranquille pendant deux semaines, prenant ses repas avec nous, faisant jouer Olivier. Nous le crûmes apaisé et résolu à vivre. Il parla alors de rentrer chez lui pour y mettre un peu d'ordre. Nous ne le vîmes pas partir sans regret, mais nous étions assez confiants dans son courage. J'allais lui faire chaque matin une visite.

»Le cinquième jour, de grand matin, un mot pressant de Letellier me mande auprès de lui. Je préviens Théodore Géricault et nous nous rendons ensemble chez le général. Il était dans son lit garni de draps blancs, revêtu d'une chemise également blanche, la tête entourée d'une écharpe de sa femme, un de ses poignets tenant encore, crispé, un mouchoir de la chère morte, ses dents même serrant plusieurs de ses bagues. Un pistolet était dans son lit, encore chaud. Il s'était traversé le cœur quelques moments avant l'arrivée de ses amis. Il avait pris toutes ses dispositions testamentaires. J'en étais expressément l'exécuteur, ce qui ne devait pas être une sinécure. Il me léguait ses armes, décorations et uniformes militaires, à la condition de faire exhumer sa femme et de les réunir, non seulement dans le même tombeau, mais dans la même bière. Il fallut mille peines pour mener à bien ces dispositions. D'abord, transporter le suicidé à Saint-Maur, parlementer avec les autorités qui arguaient du danger de mettre à jour un corps enterré depuis deux mois, refus des ouvriers qui répugnaient à exécuter une pareille besogne. Enfin les dernières volontés de Letellier furent exécutées. Et mon bon ami Géricault a fait de ces obsèques un sujet touchant. Dois-je ajouter?... Le pauvre Letellier avait une petite chienne anglaise nommée Lowe, noire et marquée de feu. Il me l'avait donnée pendant son séjour chez moi; mais la pauvre bête était retournée opiniâtrement chez son maître, elle se sauva encore, rentra dans la maison mortuaire, y hurla. Ramenée rue des Martyrs, elle y mourut de chagrin.»[46]

Bro avait d'ailleurs un culte pour son ami et les archives Bro conservées aux Archives Nationales gardent la trace de ce qu'il fit pour lui faire édifier un monument funéraire à Seine-Port[47].

Sur son agenda, il a marqué le Vendredi 26 avril 1822 la devise à insérer sur le monument dont il a fait d'ailleurs un croquis (une pyramide sommée d'une croix)

«honneur Bravoure fidélité
à la patrie à l'amitié
henry Letellier
soldat à 19 ans général à 29
mort à
sa douleur l'a réuni à sa pauvre amie
20 jours après l'avoir perdüe[48]
Henry, Adèle,
suivant leur dernier voeu
Repôsent dans le même Cercueil *(sic)*»

Le samedi 27 avril l'épitaphe de l'épouse:

«ici reposent
Jeunesse Bonté Douceur
Grâce Amour
Adèle Letellier
à 19 ans
Pauvre amie. Juin 1818»

(son époux grava ces mots sur sa tombe).

Dans les papiers se trouvent des documents relatifs à l'exécution du tombeau:

Une ordonnance de Louis-Philippe, en date du 28 novembre 1821 autorisant le maire de Seine-Port à concéder «aux sieurs Bro et Bouvet, un terrain de 7 mètre 80 Cent. ^tres^ quarrés à prendre dans le Cimetière de la commune pour y élever un monument à la mémoire du Général Le Tellier et de la dame son épouse, à la charge, par les concessionnaires, de payer la somme de Deux cent cinquante francs à la Commune de Seine-Port et de leur remettre une inscription de Cent francs de rente sur l'Etat, pour servir tant à l'entretien du Monument qu'à faire célébrer une Messe annuelle à la Mémoire des deux Epoux et Le surplus être distribué aussi annuellement aux pauvres».

Bro s'est donc associé avec un autre ami de Letellier pour acquérir la concession; quant au monument, le reçu de la marbrerie Frédéric Boudin, 3 rue Choiseul, est adressé à lui seul. «Reçu de Monsieur le Colonel Bro somme de neuf cent seize francs pour le prix d'un monument en marbre à la mémoire de Mr. le Général Letellier. Paris le 20 juillet 1819 Signé Frédéric Boudin». Papier à en tête de «Galerie de Sculptures Modernes et Dépôt Général des Produits

Cat. 1747 *Portrait de Louise Vernet enfant*
Huile sur toile, h. 0,605; l. 0,505
Musée du Louvre, Paris (RF 1938-82)

Fig. 45. *Tombe du général Letellier et de sa femme Adèle*
Cimetière de Seine-Port (Seine-et-Marne).

des Ateliers de Haute-Marbrerie perfectionnée de Frederic Boudin Rue de Choiseul n° 3, Paris.»[47]

Le monument existe toujours au cimetière de Seine-Port et je remercie M. Gérard Ermisse, directeur des Services des Archives de Seine-et-Marne, secrétaire du Pré-inventaire, d'en avoir fait parvenir une photographie à M. Guillot des Archives privées aux Archives Nationales, qui avait bien voulu s'entremettre auprès de lui. Il s'agit d'un stèle et non de la pyramide, semble-t-il d'abord, prévue (fig. 45). L'inscription pour le général est bien conforme au carnet, il y est ajouté l'âge de sa mort (34 ans)[48]. L'inscription concernant sa femme est légèrement différente:

Sa douleur l'a réuni à sa pauvre amie
20 jours après l'avoir perdue[48]
Henry Adèle
Suivant leur dernier voeu
reposent
dans le même cercueil.

Si l'on interprète littéralement la relation faite dans les *Mémoires* du général Bro, ce sont les «obsèques» du général Letellier, c'est-à-dire son convoi funèbre, qu'aurait peintes Géricault. Y aurait-il eu un tableau de ce sujet s'ajoutant au portrait sur le lit de mort? Je crois plutôt à une inadvertance du rédacteur des *Mémoires,* car je ne vois guère Géricault traitant ce sujet en scène de genre. Notons que Michelet appelle aussi le célèbre tableau funèbre de David représentant Le Pelletier mort: «Les funérailles de Le Pelletier»[49]. En réalité, dans l'ancien français le terme «funérailles» pouvait être employé comme synonyme de mort et Littré cite plusieurs exemples de cet usage emprunté à Malherbe, Corneille *(Médée, Le Cid, Ode sur Namur),* Racine *(Bérénice).*

Une liste manuscrite, conservée dans les papiers d'un des descendants de Louis Bro, intitulée «Peintures de Géricault chez le colonel O Bro de Comères», comporte six tableaux dont un *Portrait de Mme Letellier en costume blanc;* Géricault aurait-il donc peint l'héroïne du drame relaté plus haut? Il est curieux, cependant, que Clément n'ait pas eu connaissance d'un tel tableau, dont nous n'avons trouvé nulle mention ailleurs.

Le modèle du portrait dit du «Demi-solde» (cat. 1751), qui a figuré dans plusieurs expositions[50], aurait-il fait partie du cercle de la Nouvelle Athènes? Le haut bonnet de police suffit-il à le désigner comme un officier en disponibilité? Malheureusement, jusqu'ici aucune trace de cette œuvre énigmatique n'a pu être retrouvée avant son entrée dans la collection Aimé-Azam vers 1913. Une photographie conservée au dossier Géricault des Archives de la Sauvegarde de l'Art français montre l'état où il se trouvait en 1924 avant que le coup de fer d'un rentoileur ait quelque peu atténué la vigueur de la facture, la saillie des reliefs. La façon dont il est modelé par un pinceau travaillant la pâte en ébauchoir apparaissait alors plus clairement encore comme celle de Géricault. Le tableau est touché par un pinceau magistral enlevant la ressemblance, du coup, sans repentir. L'artiste qui l'a peint dépasse le réalisme et fait œuvre de moraliste. L'air sarcastique qu'il a prêté à son modèle conviendrait bien à l'amertume d'un officier mis à pied. On évoque ici les ricanements tragiques des portraits de Rembrandt par lui-même, à la fin de sa vie. Il est certain que le meilleur candidat à avoir peint un tel chef-d'œuvre à cette époque est Géricault.

C'était l'opinion de Lorenz Eitner quand il le fit figurer à l'exposition Géricault de 1971-1972[51]; mais il s'est ravisé depuis, après l'avoir comparé avec d'autres œuvres dans cette exposition. Voici ce qu'il en dit en 1980[52]: «... is a picture that does not fit confortably into Géricault's work, as I came to recognise on the occasion of its exhibition in Los Angeles in 1971. In manner, type, and expression, it is curiously anticipatory of much later work, such as portraits by Gill, and may, in fact, postdate Géricault by several decades.» Les portraits de Gill, dont parfois on a fait des faux Daumier, sont d'une facture différente et à tendance quelque peu caricarurale.

Qui peut être ce mystérieux personnage? Mme Aimé-Azam croyait lui trouver une ressemblance avec Auguste Brunet, un économiste, ami intime du peintre, qui en fit un portrait lithographique[53]. Ni Mme Delamain, ni M. Faideau ne voient dans ces œuvres le même personnage. Klaus Berger pensait au colonel Langlois, peintre de panoramas qui faisait partie du cercle d'Horace Vernet[54]. On serait tenté de penser au général Bro pour lequel, nous l'avons vu, il n'existe pas de portrait peint. Cela supposerait qu'un moment il aurait laissé pousser ses favoris, mais ceux-ci sont grisonnants et en 1817-1818, date probable du portrait, Bro avait trente-sept ans, lourde objection! Sur ce qui a appartenu à Bro, nous savons tout par diverses sources et il serait étonnant qu'on ait négligé de signaler une œuvre aussi importante, alors que de simples croquis sont répertoriés. Afin d'en finir avec cette possibilité, j'ai consulté le docteur Louis Corman, en lui demandant de confronter ce tableau avec le dessin de Géricault (A), cat. 1741, et celui de Léon Cogniet (B), cf. t. I fig. 37, précédemment étudiés. «A l'extrême rigueur, écrit-il, ce pourrait être le même homme, mais toutefois bien des détails diffèrent: le dessin des sourcils en accent circonflexe, le nez qui est plus fortement aquilin dans sa partie basse que sur A et B; la bouche plus creuse.»

A l'exposition de 1924, le portrait au bonnet de police est appelé «Demi-solde», désignation suggestive acceptée ensuite par tous; Klaus Berger et Mme Azam croient ce tableau peint entre 1812 et 1814, datation qui, de toute manière ne pourrait concerner un demi-solde, puisqu'il n'y en avait pas encore à ce moment-là! Sa facture indique une époque plus tardive, qui correspondrait d'ailleurs à un temps où il y avait de nombreux officiers en disponibilité.

Il est vraisemblable de penser que Géricault a portraituré certains des artistes qui ont fréquenté son atelier et qui même ont suivi ses conseils. Il n'a certainement pas peint Montfort, sans quoi celui-ci nous l'aurait dit dans son mémoire[55]. Par contre, il a fait poser Jamar, et c'est peut-être le portrait le plus remarquable qu'il a fait[56] (cat. 1752). Montfort, dans un passage de son manuscrit du Louvre, a fait le récit des circonstances dans lesquelles ce portrait a été exécuté: «Son élève Jamar qui avait été en Belgique avec son père en avait rapporté un portrait à l'huile dont je fis une copie, l'original était une assez pauvre peinture et une copie encore plus pauvre naturellement aussi. Jamar l'ayant portée à M. Géricault, il trouva que ce n'était pas ressemblant et ayant dit à Jamar de poser, il fit en quelques heures d'après lui sur la même toile la belle tête à l'huile que Jamar a toujours conservée.»[57]

Malheureusement, cette belle œuvre, en laquelle on pouvait admirer une remarquable expression du jeune homme romantique, est disparue à Budapest pendant la Seconde Guerre mondiale, détruite dans l'incendie de la collection Hatvany[58].

Au moment où il fut catalogué par Clément, ce portrait fit l'objet d'une controverse entre Montfort et Jamar.

Dans le texte du brouillon du mémoire envoyé à Clément, comme on l'a vu, Montfort paraît formel. Géricault peignit ce portrait sur une copie du portrait que Jamar avait apporté de Bruxelles, traité comme une préparation. Clément suit ces indications dans son catalogue de 1867. Mais Jamar, qui avait vendu l'œuvre à Pernet (ce dont il informa Clément le 14 décembre 1867, cf. t. I, doc. 369-H) en fut très fâché, car il craignait une réclamation de l'acheteur qui aurait pu protester qu'elle n'était pas entièrement autographe. Il ignorait sans doute alors que celui-ci était mort. Le 29 novembre 1869, il écrit à Montfort pour lui demander de rectifier auprès de Clément (cf. t. I, doc. 369-F). Montfort s'exécute le 2 décembre dans une lettre qu'il écrit à Clément (cf. t. I, doc. 369-G), il ne sait pas trop comment motiver la modification de son opinion et pour faire disparaître tout soupçon sur la pleine authenticité du tableau, se lance dans des explications embarrassées: «... si même, dit-il, il [Géricault] ne traça pas la sienne sur les vêtements de ma copie, en mettant le portrait la tête en bas...»

L'histoire est pour le moins curieuse. Montfort veut obliger son ami, écrit donc à Clément à l'effet de rectifier. Mais on remarquera qu'il émet comme une hypothèse possible le fait que Géricault aurait peint son tableau sur l'esquisse qu'il aurait mise à l'envers, ce qui est bien étrange! N'a-t-il pas un peu forcé ses souvenirs pour faire plaisir à son ami Jamar? Et Clément, dans l'édition de 1868, rectifia sa notice. Mon Dieu, qu'il est difficile de faire un catalogue quand on a des amis!

En tout cas, on peut retenir de cette anecdote que le cas échéant Géricault pouvait peindre sur une esquisse préparée par un de ses élèves, car je ne crois guère à la seconde explication de Montfort.

Alexandre Colin, qui joue un si grand rôle dans la diffusion de l'œuvre de Géricault fut, en ses dernières années, un de ses familiers. L'attribution à Géricault du portrait qui figure de lui au Louvre (cat. 1753) provient de la tradition de la famille. Trois descendants d'Alexandre Colin l'ont en effet donné à ce musée avec cette identification en 1916[59].

L'œuvre révèle un peintre capable d'invention, puisqu'il a eu l'audace de montrer le visage presque entièrement noyé dans l'ombre, un rayon lumineux venant de la droite éclaire seulement une partie du front, la pommette gauche et un côté du nez. Malgré cela, le regard est très vif. Ce personnage échevelé serait donc Alexandre Colin qui fut tant épris de l'œuvre de son ami, fit d'après lui de nombreuses lithographies, prit tant de calques de ses dessins dont il avait réuni lui-même une importante collection. Mais il est peu vraisemblable que Clément, qui catalogua avec tant de soin l'œuvre de Colin d'après Géricault et utilisa ses lithographies pour illustrer ses propres écrits[60], et qui en 1866, c'est-à-dire au moment où paraissaient les premières livraisons du catalogue, fait partie de la société d'amateurs qui publia «six reproductions lithographiques par Colin de quelques-uns des beaux dessins de Géricault»[61], n'ait pas eu connaissance de ce portrait. Si la facture de celui-ci rappelait Géricault, on pourrait passer outre, mais rien dans sa manière n'évoque le peintre que nous connaissons par des œuvres documentées.

Le saisissant *Portrait de Delacroix,* vu de face, le regard comme halluciné, du Musée de Rouen, nous est parvenu malheureusement sans pedigree (cat. 1754). Mais il n'avait pas échappé à la perspicacité de Robaut. Dans les additions manuscrites qu'il a apportées lui-même à son catalogue et qui sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, on lit en effet ceci: «N° 9*bis* Portrait attribué à Géricault en buste, vu de face plus grand que nature. N° 120 Vte P. Andrieu 6 mai 92: 1420 Fr au Louvre. Cela peut être un morceau de peinture estimable mais c'est une expression lourde et sans vivacité aucune (Au Musée du Louvre 1893).»

Les morphologues consultés par moi y reconnaissent bien le peintre du *Sardanapale.* L'expressionnisme de cette œuvre pourrait faire penser qu'elle a pu être peinte au moment où Delacroix posait pour un personnage du *Radeau de la Méduse,* dont on ne voit, il est vrai, que la tête renversée. Ce portrait de Rouen ressemble d'une façon saisissante à un portrait de Delacroix dessiné par lui-même en 1819 – précisément à l'époque du *Radeau* – et gravé par Villot[62] qui, également surgit de l'ombre, avec un regard fascinant (fig. 46).

On imagine volontiers Géricault qui, dans l'effort surhumain qu'il faisait pour réaliser son grand tableau, devait être parfois comme halluciné, transportant son trouble intérieur sur le portrait d'un artiste dont il appréciait le jeune talent. Toutefois, je dois reconnaître que le maniement du pinceau qui arrondit la pâte pour la faire bien lisse ne correspond pas à la manière de Géricault à ce moment.

Philippe Grunchec voit une allusion à ce tableau dans une des lettres de Théophile Silvestre à Bruyas qu'il a découvertes à la Bibliothèque de Montpellier[63]. Silvestre, que Bruyas a chargé de rechercher pour sa collection un portrait de Delacroix, lui parle le 14 février 1874 d'un portrait «d'effet rembranesque» qui appartenait à Andrieu et qu'il croyait fait par Commairas[64] *(sic).* L'orientation Comairas paraît mauvaise puisque, comme le rappelle Philippe Grunchec, le croquis de ce tableau fait par Robaut dans son livre sur Delacroix correspond à autre chose; mais il «croit raisonnable» de l'identifier à un portrait de Delacroix par Géricault, figurant sous le n° 210 à la vente Andrieu des 6-7 mai 1892. Je crois qu'on peut être plus affirmatif, puisqu'un catalogue annoté du Cabinet des Estampes porte qu'il a été adjugé pour 1120 francs à «M. Marcel, poussé par Foinard depuis 500 fr» et que c'est M. Marcel qui l'a vendu 1510 francs au Musée de Rouen l'année suivante, à moins qu'il n'ait agi pour le musée, comme nous le voyons faire pour plusieurs autres œuvres.

Cette œuvre ne peut être d'Andrieu, incapable de peindre un tableau de cette qualité. Philippe Grunchec y voit la main d'un élève de Géricault dans l'atelier du *Radeau.*

Un portrait de Delacroix par Steuben, publié par Moreau-Nélaton[65], présente les mêmes yeux, le même regard, les mêmes sourcils et la même plantation de cheveux. J. Siegfried[66] a rapproché du portrait attribué à Géricault un autoportrait de Delacroix, datant de 1819, donc contemporain, qui prend le même parti de faire surgir le visage de l'ombre.

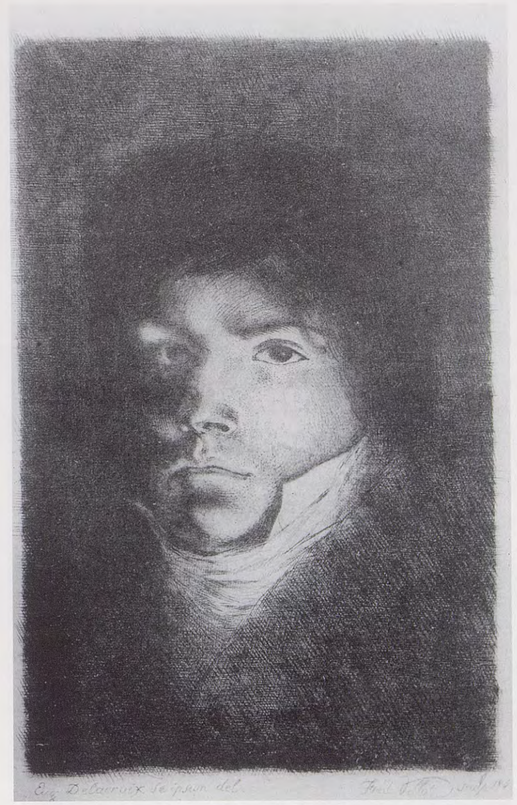


Fig. 46. *Portrait d'Eugène Delacroix en 1819*
D'après un dessin d'Eugène Delacroix (1798-1863)
Gravure par Frédéric Villot (1809-1875).

Qui a eu l'idée de voir Delacroix dans le *Portrait de jeune homme au col ouvert* (cat. 1755) passé sous le n° 32 de la vente Trévise? En dépit de cette opinion, émise d'ailleurs sous réserve dans le catalogue, rien ne rappelle le grand artiste dans ce personnage qui doit plutôt être quelque garçon d'écurie! Quel crédit apporter à l'assertion qui nous est donnée dans le catalogue de la vente: «Collection d'Eugène Delacroix qui donna l'œuvre à Mme Collin lorsqu'elle était à son service». Sur quels documents repose une telle affirmation? Aucune trace de cette Mme Collin d'ailleurs dans la correspondance ni dans le *Journal* de Delacroix. L'allure de ce portrait, son réalisme appuyé indiquent une date postérieure à celle de Géricault.

A-t-il existé un autre portrait peint de Delacroix par Géricault? Le 25 janvier 1875, un certain M. P. Conil qui se dit chargé des services de la Presse départementale au Ministère de l'intérieur proposait au Musée du Louvre un *Portrait de Delacroix* par Géricault, grandeur nature, dont les dimensions étaient 0,73 x 0,69[67]. Plaidant la cause de son tableau, il invoquait l'autorité d'Arsène Houssaye, alors directeur de l'*Artiste:* «M. Arsène Houssaye est d'avis qu'une telle page doit faire partie des Trésors d'art de la Nation.» Le directeur du musée répond: «Nous avons déjà un très beau portrait de Delacroix par lui-même, l'exiguïté de nos ressources ne nous permet pas d'en acheter un autre.» Un reçu, non daté, signé de P. Conil, se trouve dans le dossier: «Reçu de Kempfen, Directeur des Musées Nationaux un tableau Portrait d'Eugène Delacroix par Géricault qui m'appartient.» L'adresse suit la signature: 220 faubourg Saint-Honoré[68]. En 1885, M. Conil a envoyé son tableau à deux expositions, la *Deuxième exposition de Portraits du Siècle* (à l'Ecole des beaux-arts, 1885, n° 98) et celle qui fut organisée pour édifier un monument à Delacroix. En 1886, dans le recensement de portraits d'artistes publié par la *Revue de l'Art français ancien et moderne,* on trouve sous la rubrique Delacroix: «Peinture par J.L.A.T. Géricault, collection Pierre Conil»[69]. Puis le tableau disparaît, M. Conil ayant écrit au Louvre qu'il était reproduit dans le dernier numéro de l'*Artiste,* avec un long article, je l'y ai cherché, et l'y ai trouvé, en effet en janvier 1875[70] avec les indications suivantes: *Portrait d'Eugène Delacroix par Géricault (1822) tiré de la collection de M. Pierre Conil. A Masson aquafort. Imp. Ch. Chardon aîné Paris* (cat. 1756). Un commentaire est ajouté à cette illustration: «Cette belle gravure est de M. Alphonse Masson, d'après un très curieux portrait peint par Géricault, qui avait déjà reconnu dans Eugène Delacroix un des siens, et qui voulait déjà immortaliser sa figure. C'est M. Pierre Conil qui possède ce portrait, mais nous espérons bien qu'il le donnera à l'Etat ou que l'Etat lui rachètera ce qu'il lui a coûté. Ces œuvres-là appartiennent au Trésor d'art de la nation.» La gravure porte en marge l'indication «Dépôt légal Seine n° 106 1875»[71]. Elle a figuré avec le tableau qu'elle représente à l'exposition *Eugène Delacroix* organisée en 1885 à l'Ecole des beaux-arts au profit de la souscription pour élever un monument à Delacroix. Le catalogue dit que les portraits de l'artiste ont été classés par M. Alfred Robaut. Mais Robaut est une référence pour Delacroix, non pour Géricault. Pour ce qui concerne le modèle, il dit «portrait présumé» de Delacroix.

Qu'il s'agisse de Delacroix, il n'y a aucun doute. Point n'est besoin de consulter un morphologue pour le reconnaître. Mais Géricault a-t-il pu le peindre tel qu'il est représenté ici? Quand le peintre du *Radeau de la Méduse* rencontra son génial cadet, celui-ci était imberbe, comme le montrent tous les portraits peints ou dessinés, faits par lui ou d'après lui avant la mort de Géricault. Sur un dessin que fit de Delacroix Alexandre Colin, ami des deux artistes, est écrit: «Delacroix à 26 ans», ce qui nous donne approximativement l'année 1824. Il semble que ce ne soit pas avant 1830

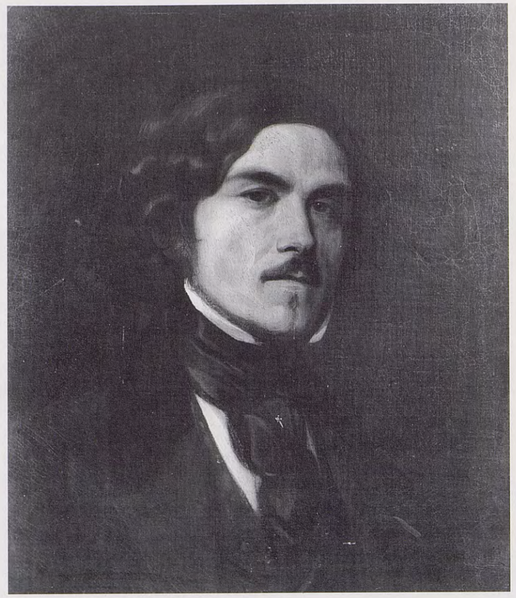


Fig. 47. *Portrait d'Eugène Delacroix*
Charles-Emile Callande de Champmartin (1797-1883)
Huile sur toile, h. 0,55; l. 0,46
Musée Carnavalet, Paris.

que Delacroix se soit laissé pousser la moustache, puis une courte barbe, et ait porté les cheveux plus longs. Les portraits qui se rapprochent le plus de celui qu'a eu Pierre Conil sont un tableau et un dessin de Delacroix[72, 73] et une peinture de Champmartin[74], postérieure à 1830, semble-t-il (fig. 47).

Ne quittons pas Delacroix sans rappeler que Robaut a catalogué[75] dans sa liste des portraits de ce peintre un dessin à la mine de plomb attribué à Géricault représentant son ami en pied qui était passé la vente Achille Devéria (8-9 avril 1858, n° 142). Il dit qu'il n'a pu en retrouver la trace et s'étonne que Clément, qui a bien connu la collection Binder, n'en ait pas parlé, car, dit-il, d'après le procès-verbal de la vente Devéria, il a été acquis par ce collectionneur. Il convient de mentionner ici le folio 62 r° du carnet de Chicago qui, selon Lorenz Eitner, pourrait être un portrait de Delacroix (cat. 1757).

On a présenté comme tableau se référant au n° 123 de Clément une œuvre entrée au Musée de Rouen en 1872[76]: un portrait d'homme du peuple, vu de trois quarts à gauche, avec de larges favoris et une épaisse moustache. Sur ce tableau (cat. 1758) qui doit certainement représenter un ouvrier (un catalogue du Musée de Rouen en 1911 en fait un forgeron) s'est greffée une légende, suggérée dans le catalogue du *Centenaire* de 1924 (n° 247) qui en ferait le

charpentier du *Radeau de la Méduse*[77]. Les dimensions (0,45 x 0,38) sont proches de celles de Clément (0,46 x 0,38), mais celui-ci ne donnant aucune description, l'identification avec le tableau qu'il a vu est fort problématique. La mention «à M. Marquiset» pourrait fournir une orientation; malheureusement, les recherches que j'ai faites dans ce sens n'ont donné aucun résultat. Faute d'analogie avec d'autres tableaux de Géricault mieux situés, je me refuse à voir sa main dans le portrait de ce brave homme, dont la facture habile, utilisant avec bonheur les glacis, est étrangère à notre artiste surtout à l'époque du *Radeau.*

Mon opinion est semblable pour un tableau (cat. 1759) qui n'est pas sans analogie avec celui-là et qui depuis la vente Chéramy les 5-7 mai 1908 est devenu un «Portrait de Corréard», l'ingénieur-géographe de la *Méduse.* Lorenz Eitner, selon qui cette identification reste hypothétique faute de connaître quelque effigie de ce personnage, l'a cependant accueilli dans le cycle du *Radeau,* parce qu'il y voit une ressemblance avec l'homme qui, dans ce tableau, représenté dans l'ombre de la voile, se prend la tête à deux mains. Pour ma part, je le trouverais plutôt apparenté à celui qui se retourne vers le groupe désespéré figuré dans l'ombre de la voile pour lui montrer le vaisseau sauveur; et qui, précisément, est fait d'après Corréard. Clément ne nous rapporte-t-il pas précisément que Corréard avait posé pour le personnage qui montre *l'Argus?*[78] Mais il n'a catalogué aucun tableau correspondant à ce personnage. Est-ce cette tradition qui aurait survécu jusqu'à la vente Chéramy?

Le tableau porte à gauche une inscription «Glt 1818» que Lorenz Eitner considère comme apocryphe, n'en connaissant point de semblable.

En raison du rapprochement iconographique, il serait tentant d'attribuer ce tableau à Géricault, comme le fait Philippe Grunchec, mais l'absence d'analogie plastique n'y encourage guère.

Le *Portrait d'homme* catalogué par Clément sous le n° 121 a été identifié au portrait en buste d'un homme jeune décoré de la Légion d'honneur qui, on ne sait pourquoi, est devenu «Portrait de Boïeldieu»[79], avec qui vraiment il n'a rien à faire, dans plusieurs ventes (cat. 1760).

Le portrait de ce musicien par Louis-Léopold Boilly ne nous apporte aucun renseignement utile, car il le représente trop jeune (fig. 48). Plus instructive est la comparaison avec des lithographies du compositeur exécutées, l'une, en 1825 par Jules Boilly (fig. 49), l'autre en 1826 par H. Grevedon, cette dernière effigie paraissant la plus fidèle (fig. 50), car ces deux effigies ne sont certainement pas éloignées du moment où Géricault aurait peint ce portrait (cat. 1760). La facture assez appliquée étonne pour notre artiste. Lorenz Eitner, qui l'a inclus dans l'exposition de Los Angeles (n° 3), explique cette manière quelque peu insolite en supposant que Géricault a exécuté ce portrait non pas d'après nature, mais d'après l'œuvre d'un autre maître qu'il aurait recopiée; je ne crois pas nécessaire de recourir à cette hypothèse. Géricault pourrait s'être vu demander un portrait et s'être appliqué pour faire «ressemblant». Au surplus, cette facture peut se concevoir si le portrait n'est

Fig. 48. *Portrait d'Adrien Boïeldieu*
Louis-Léopold Boilly (1761-1845)
Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,540
Musée des Beaux-Arts, Rouen.

pas une œuvre de jeunesse, mais si, au contraire, il a été exécuté après le voyage de Londres qui a changé la manière du maître. Une certaine lourdeur dans l'emploi des glacis rouges qui colorent les joues peut faire penser à un peintre peu habitué aux jeux des transparences et qui s'y efforce, tandis que les gris bleuâtres qui donnent le relief du menton sont plus corrects. La description de Clément, qui a vu le tableau, puisqu'il en indique les couleurs, correspond assez bien à l'œuvre. Connaissant mieux que personne la facture de Géricault, Clément, pour retenir ce portrait, devait avoir recueilli quelque tradition. J'ai entendu prononcer le nom de Gros au sujet de cette œuvre. Mais les portraits de Gros, même ceux des militaires, ont tous en commun l'expression d'une certaine mollesse de caractère qui est le reflet du tempérament du peintre. Ce portrait, au contraire, a quelque chose de mâle, une certaine force dans l'expression qui ne paraît pas avoir été le fait de cet homme au menton empâté, ce qui pourrait convenir à Géricault qui a donné cet aspect viril à tous les modèles qui ont posé devant lui, même les femmes et les enfants. Toutefois, étant donné le caractère quelque peu insolite de cette œuvre de qualité, il est préférable de rester réservé quant à son appartenance à l'œuvre de Géricault.

Fig. 49. *Portrait d'Adrien Boïeldieu en 1825*
Jules Boilly (1796-1874)
Lithographie
Musée Carnavalet, Paris.

Fig. 50. *Portrait d'Adrien Boïeldieu en 1826*
D'après Henri-François Riesener (1767-1828)
Lithographie de Henri Grevedon (1776-1860)
Musée Carnavalet, Paris.

Philippe Grunchec a présenté un autre postulant (cat. 1761) pour occuper la place du n° 121 de Clément. La description faite par celui-ci est assez vague pour qu'elle puisse être appliquée aussi bien au tableau précédemment étudié qu'à celui-ci. Il s'agit d'une peinture entrée en 1927 au Musée du Louvre par un legs de Mme Andral née Delins[80] comme étant le portrait de Pierre Paul Royer-Collard (1763-1845), homme politique de la Restauration et du règne de Louis-Philippe: il a figuré en 1883 sous ce nom à l'exposition «Portraits du siècle». A ce legs, Mme Andral joignait un autre portrait de Royer-Collard, représenté «jeune», dit-elle dans son testament, et «poudré», peint par Louis-Léopold Boilly (fig. 51). Le Louvre a conservé le Boilly et mis le tableau attribué à Géricault en dépôt au Musée de Versailles, ce qui prouve que Jean Guiffrey, alors conservateur du Département des peintures, ne lui trouvait guère qu'un intérêt iconographique. Peut-être estimait-il incertaine son attribution à Géricault. Pour connaître la physionomie de Royer-Collard, nous avons heureusement un document irrécusable, une lithographie faite par Garnier, lorsque le chef des doctrinaires avait déjà dépassé la maturité, car les traits du visage sont assez marqués, bien que le lithographe, par flatterie, ait dû les atténuer quelque peu (fig. 52). Il paraît probable qu'il s'agisse du même personnage pour les trois images, représenté à des périodes différentes de sa vie. Dans le portrait de Versailles, l'homme paraît bien porter une perruque, l'épi disposé dans les cheveux est bien caractéristique d'une chevelure postiche; en réalité, le modèle devait donc être chauve. Dans la lithographie, s'il s'agit encore d'une perruque, elle est disposée avec plus d'art et paraît plus naturelle.

Un détail peut être invoqué comme argument en faveur de la référence de ce tableau au n° 121 de Clément. Ce dernier mentionne en effet l'existence d'un monogramme T. G. sur la toile qu'il catalogue. Les lettres T. G. en rouge, à demi effacées, se voient à l'angle inférieur gauche du portrait de Versailles.

Le Père Régamey, alors assistant au Musée du Louvre qui, avant d'entrer dans l'Ordre dominicain, devait écrire une monographie très pertinente sur Géricault, a envoyé

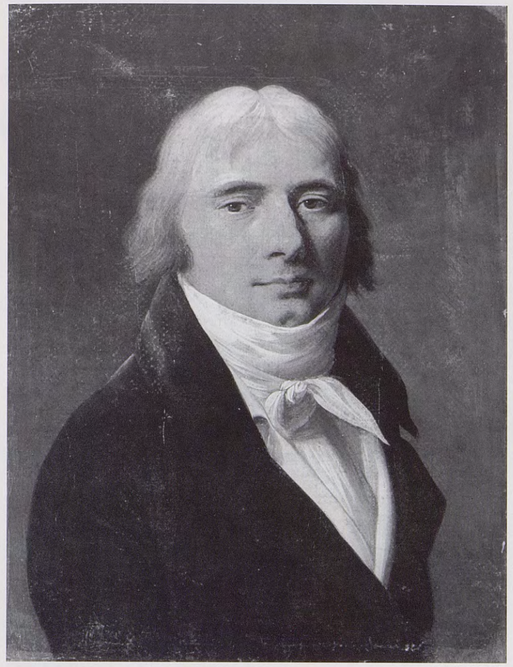


Fig. 51. *Pierre-Paul Royer-Collard*
Louis-Léopold Boilly (1761-1845)
Huile sur toile, h. 0,225; l. 0,175
Musée du Louvre, Paris (Inv. RF 2626).

Fig. 52. *Portrait de Pierre-Paul Royer-Collard*
Lithographie par Hippolyte Garnier (1802-1855)
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

une lettre à Pierre de Nolhac, qui était conservateur au Musée de Versailles, au sujet de ce tableau. Cette lettre est antérieure à la délivrance du legs; elle est en effet datée du 22 mars 1926. Le tableau avait donc fait l'objet d'un examen avant son entrée définitive dans les collections nationales. «Une chose étrange, dit le Père Régamey, est que Royer-Collard a reçu la Légion d'honneur du gouvernement de la première Restauration, comme il est né en 1763... c'est un homme d'au moins 51 ans que le portrait représente. L'attribution du tableau quant aux dates est donc très plausible... Une hypothèse amusante, mais certainement gratuite serait de rapporter ce portrait à la période d'enthousiasme royaliste de Géricault quand il servait sous la Restauration comme mousquetaire.»

C'est bien le gouvernement de la première Restauration qui a décoré Royer-Collard. A l'*Almanach royal* de 1814, où il figure comme conseiller d'Etat, poste auquel l'a nommé Louis XVIII[81], il n'est pas encore décoré. Il apparaît avec la Légion d'honneur à l'*Almanach royal* de 1815 où il figure comme député de la Marne. Dans la liste de décorés de la Légion d'honneur de l'*Almanach royal* du 15 août 1814 figure un Royer qui peut être lui. Malheureusement, on ne peut avoir plus de précision, son dossier n'étant pas conservé aux archives de la Légion d'honneur, déposées aux Archives Nationales. L'ouvrage d'E. Spuller qui lui a été consacré en 1895 dit que «fin avril 1814, il accepta l'emploi de Directeur de la librairie et lui qui venait de refuser le titre de comte, il consentit à se laisser faire chevalier de la Légion d'Honneur»[82]. A la date de cette édition, le portrait donné à Versailles passait déjà pour être de Géricault puisqu'il est indiqué comme étant de lui et appartenant à M. Andral dans l'héliogravure le reproduisant, qui orne le frontispice du livre.

Cependant, l'homme représenté dans le portrait de Versailles, même s'il est chauve, ne paraît pas avoir atteint la cinquantaine. S'il s'agit bien de Royer-Collard, le terminus *post quem* posé par la Légion d'honneur, qui est 1814, incite tout à fait à rejeter de l'œuvre de Géricault ce portrait dessiné et modelé avec dureté, et qui se ressent d'une application concertée de la part d'un artiste peu doué. Celui-ci

n'a pas su résoudre le problème du traitement des ombres qu'en général réussissent si bien les néo-classiques, même les plus médiocres et dans lequel Géricault était passé maître. Mal instruit de la façon de faire vibrer les ombres dans la transparence des glacis, des frottis ou des jus, l'artiste qui a peint ce tableau a cerné le sourcil gauche et le nez d'une ombre si dure, si opaque qu'elle cloisonne littéralement le visage; le côté gauche est si peu vivant que l'homme paraît atteint de paralysie faciale; il a le visage littéralement tordu. La cravate est lourdement peinte par grands coups de pinceau, couchés sur la toile, ce qui est très éloigné de la manière de Géricault. On ne peut, quant à la qualité, mettre ce portrait en balance avec le pseudo-Boïeldieu, étudié précédemment qui est une très belle peinture et un portrait vivant. Géricault ne peut avoir peint ce visage de bois[83].

Le portrait catalogué par Clément sous le n° 109, au sujet duquel il raconte une anecdote piquante, semble perdu. Il dit que ce tableau fut peint par Géricault d'après Lebrun atteint de jaunisse, rencontré par lui dans une auberge à Sèvres. Le peintre, obsédé alors par ses recherches morbides à propos du *Radeau de la Méduse,* se serait écrié devant Lebrun: «Ah mon ami! que vous êtes beau!» et l'aurait fait alors poser. Un tableau a été proposé au duc de Trévise au moment de l'exposition de 1924 comme étant celui qu'avait catalogué Clément[84]. Le 15 avril 1924, le docteur Audry (6 rue du Président Carnot à Lyon) lui écrit qu'il avait acheté dans une vente à Lyon une «Tête de vieillard impressionnante, magnifique en tout cas au point de vue médical, atteint d'ictère (jaunisse). Vous vous souvenez peut-être que Géricault a peint son ami Montfort *(sic)* atteint lui même de jaunisse, pour une étude de vieillard de la Méduse. Je crois que cette tête doit appartenir aux nombreuses études qu'il a faites pour ce dernier. Cependant, sauf pour une certaine attitude, ce n'est pas la figure que le peintre a définitivement reproduite dans son tableau.»

Le docteur Audry ajoute qu'Alfred Darcel l'a signalé quand il a fait le recensement de l'exposition rétrospective de Lyon dans la *Gazette des Beaux-Arts:* «Une *Tête d'étude,* celle d'un vieillard, éclairée à jour frisant, par Géricault, à M. Bertholon, [...]».[85]

Quelle a été la réaction du duc de Trévise? Nous ne le savons pas, car il n'existe au dossier Géricault des Archives de la Sauvegarde de l'Art français que la lettre précitée. Le docteur Audry offre au duc de Trévise de lui expédier le tableau. Sans doute l'a-t-il fait, mais cela n'a pas laissé de trace. Cependant, il y a une objection à l'identification de ce tableau avec le n° 109 de Clément. Il n'en a pas les dimensions, il mesure en effet 0,55 x 0,45 alors que le 109 de Clément a, selon lui, 0,46 x 0,38.

On a voulu voir parfois ce Lebrun dans un portrait d'homme (cat. 1762) qui a appartenu à Pierre Dubaut et figuré en 1952 à l'exposition de *Cent portraits d'hommes du XIVe siècle à nos jours* à la galerie Charpentier (n° 34*b*). Il faut croire que cet homme de profil, à la calvitie déjà accentuée, montrait un teint quelque peu jaune pour qu'on ait émis cette idée reprise à l'exposition chez Aubry en 1964, où l'on affirme en outre qu'il est nu. «Etude pour le personnage paraissant privé de raison, assis dans l'ombre au premier plan du radeau», avec qui ce distingué professeur n'a vraiment rien à faire. Lorenz Eitner le rejette, Philippe Grunchec le fait figurer dans son catalogue des œuvres autographes, sans formuler nettement son avis. Je pense qu'il est d'une époque postérieure à Géricault.

La provenance du peintre Gigoux permet d'identifier avec certitude le portrait de Besançon (cat. 1763) avec le tableau catalogué *Tête d'étude* de Clément (n° 103). Enlevé à la diable dans une sorte de transe, cette œuvre est bien une «étude» plutôt qu'un portrait. Elle est une œuvre précieuse entre toutes, car elle résume à elle seule la conception du voyage humain souffrant chez Géricault au temps du *Radeau* et montre de quel brio pictural il était capable quand il était inspiré. Clément attribue encore deux portraits de femme à Géricault. Le n° 110 aurait été la mère Doucet, sa concierge, que l'on a traditionnellement cru voir dans une figure de femme conservée au Musée du Havre (cat. 1764). Mais seules les dimensions concordent à peu près et l'œuvre de Géricault ne pâtira pas d'être privée de cette peinture vulgaire et sans génie que Lorenz Eitner estime tout de même possible[86].

La ville de Béziers a reçu à la fin du siècle dernier d'un collectionneur qui l'aurait acquis à la vente Walferdin un *Portrait de femme* de Géricault (cat. 1765): à l'exposition de Winterthur en 1953, on a identifié ce portrait avec le n° 116 de Clément. Cette fois-ci, l'identification paraît correcte, étant donné les couleurs indiquées pour la robe et le fait que la femme est coiffée en cheveux. Cependant, Clément dit qu'il s'agit d'un modèle qui demeurait rue de la Lune et que l'on nommait la grosse Suzanne. Généralement il y a accord morphologique entre la tête et le corps d'un individu; or, les traits du visage du tableau de Béziers sont vraiment bien osseux pour une grosse femme. Contrairement à M. Lem, je trouve cette peinture très intéressante. L'artiste qui a peint ce tableau a respecté le léger strabisme du modèle et en fait un portrait de caractère, ce qui est bien dans l'esprit de Géricault. Par ailleurs la manière de peindre en frottis et demi-pâtes, en laissant visibles les coups de pinceau parallèles, est bien dans la façon de cet artiste au moment où il exécute le *Radeau de la Méduse,* ce qui nous écarterait très sensiblement du classement chronologique de Clément, adopté par tous les exégètes, c'est-à-dire vers 1820, époque où la technique de notre artiste est beaucoup plus coulante.

L'œuvre mentionnée par Clément comme appartenant à M. Walferdin doit être le n° 129 de la vente de ce dernier en 1880 «Tête de femme. Sa maîtresse». Identification que Clément n'a pas retenue, mais qui a frappé Lorenz Eitner, car au catalogue de l'exposition des USA en 1971-1972, il écrit: «... it does not seem impossible that this portrait represents in fact Alexandrine-Modeste Caruel, Géricault's young aunt, with whom he began his liaison about 1815».[87] Il signale une ressemblance avec certaines figures de femme dessinées dans les carnets de Chicago et de

Cat. 1767 *Portrait du nègre Joseph*
Huile sur toile, h. 0,465; l. 0,380
The J. Paul Getty Museum, Malibu (Inv. 85.PA.407)

Zurich. Dans son catalogue (1978), Philippe Grunchec réfute cette identification avec Alexandrine, puis, se ravisant, l'année suivante, dans son catalogue de l'exposition Géricault qu'il a organisée à Rome, il se montre séduit par cette hypothèse romantique et titre ce tableau «Portrait présumé d'Alexandrine-Modeste Caruel de Saint Martin[88]». Lee Johnson, dans l'article qu'il a consacré au tableau de Béziers, fait observer qu'on ne peut imputer à Géricault «an astonishing indelicacy; to have allowed the portrait of the woman who was at once his aunt, but mistress and mother of his son to be sold at auction instead bequeathed to her or given to her before he died would surely have been an uncharacteristic indiscretion.»[89] C'est oublier que la vente a eu lieu bien après la mort de l'artiste qui n'a pris aucune disposition testamentaire ni autre, et qu'après le scandale de la naissance de son fils, ses relations ont dû être rompues avec son oncle et sa tante.

Par ailleurs, Lee Johnson trouve que le portrait dessiné au folio 47 du carnet de Zurich (cat. 1821) est très semblable au tableau de Béziers. Il n'y a pas besoin d'être très versé en physiognomonie pour se rendre compte, que, malgré quelque analogie dans la manière de se coiffer, il y a une différence d'âge et de morphologie entre les deux personnages du dessin et du tableau. La femme du dessin est beaucoup plus jeune que celle du tableau; son air insignifiant et «sainte Nitouche» jure avec le caractère accusé du modèle de Béziers. Son visage est tout en fossettes, alors que celui de Béziers est tout en creux et en bosses.

En dehors du fait que le portrait de Béziers, évidemment peu flatté, ne paraît pas fait par un amoureux, le personnage d'un physique ingrat semble avoir une quarantaine d'années, et la tante de Géricault, née en 1785, avait la trentaine quand elle devint sa maîtresse.

Lee Johnson ne partage pas l'opinion de Lorenz Eitner et de Philippe Grunchec. Il s'en tient donc à la désignation de Clément et croit lui trouver une confirmation dans le fait que, dans un carnet d'un artiste inconnu contenant neuf dessins d'académies d'hommes et quatre de femmes, dont la plupart sont nommés[90], l'une de ces académies est marquée «Suzanne», et ce nu, justement, est «plump and pretty». Malheureusement, le visage rond et grassouillet de ce nu dodu n'a rien à voir avec le faciès osseux et allongé du tableau de Béziers. Si le dessin publié par Lee Johnson a quelque chance de représenter le modèle dit «la grosse Suzanne», dont la «renommée» est parvenue jusqu'aux oreilles de Clément, il faut définitivement renoncer à voir ce modèle dans le tableau de Béziers. Celui qui a informé Clément aura commis quelque confusion dans ses souvenirs[91].

La description donnée par Clément dans son supplément de 1879 au n° 104*bis* (cat. 1767): *Portrait du nègre Joseph* correspond trop bien au tableau proposé pour ce numéro à l'exposition de Winterthur en 1953 pour qu'on puisse récuser cette identification. Il s'agit d'un très beau tableau, peint assez serré en pâtes courtes et bien liées. C'est en réalité une étude pour le *Radeau de la Méduse,* car Joseph, qui était un modèle d'atelier, est ici vêtu d'une vareuse militaire, avec une attache d'épaulette rouge, en débraillé. Le regard du modèle est douloureux et paraît receler toute la mélancolie de la négritude. D'autres études de nègres ont été peintes par Géricault et seront étudiées au chapitre suivant.

La Négresse, portrait en buste de Clément (n° 127), au Musée Bonnat (cat. 1768), est loin d'avoir la même qualité. Le système de craquelures «faïencées» qui révèle un enduit à la céruse est inhabituel dans la peinture de Géricault. La facture de la coiffure et la robe en larges coulées de pâtes lui sont également étrangères, de même que cette façon de hachurer avec le pinceau. Je ne partage pas l'avis de Clément sur ce tableau qui me paraît apocryphe.

Je suis également en désaccord avec Clément à propos du *Portrait d'un Oriental* (cat. 1769) qu'il catalogue sous le n° 152 et qui est maintenant au Musée de Besançon. L'historiographe qualifie cette peinture de «forte et dure». Il la voit plus grande que nature, ce qui est exact, et c'est peut-être là l'une des causes du malaise que m'a toujours produit cet hydrocéphale. Mais ce n'est pas le seul motif de mon éloignement pour cette peinture d'une exécution sèche et qui n'est qu'une image banale, de l'ordre de «l'illustration», comme aurait dit Berenson. Je veux bien croire que cet Oriental avait les oreilles décollées, en anse de pot de chambre; mais cela ne justifie pas cette espèce de côtelette qui se présente de profil. Tout en tenant compte du fait que cette œuvre a été usée, probablement par un rentoilage, au point qu'en beaucoup d'endroits apparaît la trame de la toile, je ne crois pas qu'une peinture aussi maigre puisse être de Géricault. Il existe du même sujet une lithographie en sens inverse signée Champion (cat. 1769 A); Clément l'a connue et cataloguée. Chose curieuse, elle a plutôt plus de caractère que le tableau. Sur cette estampe, il n'y a pas de lettre et il n'est pas dit qu'elle ait été faite d'après Géricault. La forme et la position de la signature ne sont pas habituelles pour une reproduction. Serions-nous en présence d'une œuvre de Champion?

L'admirable aquarelle (cat. 1770) représentant deux Orientaux au turban que Philippe Grunchec rapproche du portrait de Besançon, nous servira plutôt de repoussoir. Le portrait de gauche n'a tout d'abord en commun avec le tableau que l'air de tête et le turban. Il ne s'agit évidemment pas du même personnage. La morphologie de ce visage à la mâchoire carrée, au nez droit, au regard fier, à l'oreille régulièrement ourlée est entièrement différente de celle du portrait peint, visage au menton en pointe, au nez busqué, au regard sans accent, à l'oreille mal formée, sans compter la moustache naissante dans l'aquarelle, plus importante dans la peinture. L'aquarelle date du retour d'Angleterre, époque où Géricault avait acquis dans la peinture à l'eau une maîtrise qui rapproche alors ses productions en ce genre de celles de Delacroix, et celle-ci est une des plus belles qui soient sorties de son pinceau. Le caractère monumental est bien propre à Géricault, et d'ailleurs cette aquarelle est au recto du croquis représentant le Mameluk de la Galerie d'Orléans (cat. 1720). Cependant, il est incontestable que la lithographie a été faite d'après le tableau (cat. 1769). Mais sur cette estampe elle-même nous n'avons

pas d'information. L'*Inventaire du fonds français* de la Bibliothèque Nationale nous dit qu'elle a été faite «vers 1830». Cette approximation semble indiquer qu'on ne l'a pas relevée dans le Registre du dépôt légal des gravures d'estampes. L'exploration de la *Bibliographie de la France* vers cette époque n'a donné aucun résultat.

Parmi les portraits catalogués par Clément et mentionnés plus haut, aucune identification n'a été proposée à ce jour pour les numéros suivants:

15 – *Tête d'homme.* Vente X Drouot, 11 février 1867
Clément n'ayant pas indiqué les dimensions, la recherche en est rendue difficile.
66 – *Portrait en buste de M. Dedreux-Dorcy*
On a voulu parfois identifier avec ce tableau un portrait d'artiste d'une belle tenue, mais il n'en a pas les dimensions (h. 0,650; l. 0,450); la facture rappelle un peu celle du pseudo-Boïeldieu.
109 – *Portrait de M. Lebrun* (atteint de jaunisse)
122 – *Tête d'étude d'après le modèle Dubosc*
Supplément de 1879:
3*bis* – *Le grimacier*
128*bis* – *Le comte de Bressieux,* que Clément déclare n'avoir pas vu.

Tout ce que je puis dire sur cette dernière œuvre, c'est qu'il y a eu à la 1re compagnie de mousquetaires, engagé comme Géricault dans ce corps le 6 juillet 1814, un certain Jules Henry-Robert Garempel de Bressieux dont la fiche signalétique aux Archives du Service historique de l'Armée porte qu'il fut versé au 13e régiment de chasseurs le 31 décembre 1815. Sans doute n'y resta-t-il pas, car ses états de service s'arrêtent là. Cet officier, nous dit la fiche, était né le 26 germinal An IV (15 mais 1796) à Tullins (Isère) de Pierre-Ignace de Garempel de Bressieux et de Charlotte-Anne-Grégoire-Edouard du Colombier. Je trouve parmi les promotions de barons d'Empire celle de ce Pierre-Ignace, président du collège électoral de l'Isère, le 14 février 1810[92]. Quant à son épouse, Frédéric Masson paraît avoir fait une confusion à son sujet[93]. Il dit en effet qu'elle était la mère de cette Caroline du Colombier avec laquelle à Valence quand il avait dix-sept ans, Bonaparte eut peut-être quelque idée de mariage et qui lui cueillait des cerises. Mais comment pouvait-elle être la mère de cette fille portant son propre nom de famille, à moins qu'avant Garempel de Bressieux elle n'ait épousé un parent s'appelant également du Colombier? Je pense que le flirt de Bonaparte fut plutôt Charlotte, elle-même future comtesse de Bressieux; mais pourquoi l'appeler Caroline? Plus tard, selon le même auteur, elle entra en rapport avec Napoléon et obtint de lui beaucoup de faveurs; en 1808, il la nomma Dame pour accompagner Madame Mère.

Mais pourquoi Clément fait-il un comte de ce Bressieux? Ce n'est pas contradictoire, Napoléon ayant nommé baron des nobles d'Ancien Régime ayant un titre supérieur. Il existe encore aujourd'hui une famille comtale du nom de Bressieux portant ce titre. Le fils de ce baron d'Empire, en tout cas, était légitimiste, puisqu'il s'engagea dans les mousquetaires. Ce qui est le plus probable, c'est que, plutôt que le père, Géricault aura portraituré le camarade auprès duquel il avait chevauché dans les mousquetaires gris. Sans doute, ce court passage dans la Maison du roi lui aura procuré des relations dans l'aristocratie dont, selon ce que nous en savons, il ne paraît pas avoir profité, son accès de légitimisme ayant été borné aux Cent-Jours.

Les chances de retrouver ce portrait, sur lequel les indications de Clément sont si vagues, sont bien minces. La comtesse de Bressieux a bien voulu me faire savoir que ses beaux-parents avaient une maison à Gien où se trouvaient conservés beaucoup de portraits de famille. «Je me souviens, dit-elle, d'un portrait de Jules de Bressieux qui était très beau et qui pourrait bien être celui que vous cherchez. Il tranchait par son caractère avec la banalité des autres. Mais, hélas, tout a péri en 1940 dans le gigantesque incendie qui détruisit toute la ville.»

Quant au *Grimacier,* Montfort le mentionne dans le brouillon de son esquisse biographique conservé au Louvre. Ce qu'en dit Clément dans son supplément de 1879 est un résumé de l'attestation signée de Lehoux et de Montfort qui figure à la vente E. G. du 20 avril 1876[94], dont voici le texte: «Cette tête, portrait d'un grimacier italien que l'on pouvait voir autrefois au jardin de Tivoli est une des peintures de M. Géricault qui décorait sa chambre à coucher où Lehoux et moi l'avons vu constamment ayant connu Géricault depuis son retour d'Italie jusqu'à sa mort arrivée en 1824, c'est-à-dire environ pendant six années et ayant durant ce laps de temps, fréquemment travaillé sous ses yeux nous tenons de lui-même que cet ouvrage de sa jeunesse et alors qu'il était à l'atelier de M. Guérin son maître, fut le premier qui attira sur lui l'attention des élèves ses camarades, qui commençèrent dès ce moment à le distinguer.»

C'était sans doute le portrait de quelque pitre, spécialisé dans ces spectacles de grimaces et de mystification que les amphitryons du Directoire et de l'Empire offraient à leurs invités dans les soirées mondaines, ce qui provoquait les éclats de rire des assistants parfois même aux dépens de certains convives. Un dénommé Musson faisait fureur dans ce genre d'exhibition. Les mystificateurs «se mettent à la table des grands, écrit en 1804 Kotzebue dans ses *Souvenirs de Paris,* et tout leur talent consiste à faire des grimaces, à imiter les cris de toutes sortes d'animaux ou le bruit d'une scie, à changer leur voix, à se déguiser de toutes manières, etc.»[95].

Paul Lacroix[96] publie une gravure d'un de ces grimaciers, un personnage grotesque à la vaste perruque qui fait une grimace en jouant avec un archet d'un instrument à corde unique dont une vessie amplifie les sons. Armand Dayot[97] a publié une autre gravure représentant un grimacier saltimbanque des rues; il joue à la fois de la trompette et du violon devant quatre dames qui l'écoutent, son chapeau haut de forme est posé à terre pour recevoir les aumônes.

Enfin, j'ai eu la chance de trouver dans un album factice offert au fils d'un maréchal d'Empire un très joli lavis de

Fig. 53. *Grimacier italien*
Jean-Henri Marlet (1771-1847)
Lavis de brun
Collection particulière.

brun de Marlet[98] représentant un de ces saltimbanques donnant un récital de grimaces à une assistance dans la rue (fig. 53). Tout comme la gravure représentée par Paul Lacroix, il porte une perruque et joue d'un instrument baroque où, cette fois-ci, la caisse de résonance est fournie non par une vessie, mais par une bassine.

Ce sujet a pu tenter les peintres. Au Salon de 1817, Roehn expose un grimacier sous le n° 660.

Pour quelles raisons les élèves de l'atelier Guérin donnèrent-ils à Géricault le surnom de grimacier italien? Montfort, qui nous le raconte, ne nous l'explique pas.

Bien d'autres œuvres non cataloguées par Clément ont été proposées comme portraits peints par Géricault.

Que penser du *Portrait d'homme dit de Lord Byron* (cat. 1771) qui est entré au Musée de Montpellier par la donation Bruyas en 1876! D'après une comparaison avec des gravures quelque peu idéalisées, la morphologie n'est pas, quoi qu'on en ait dit, tellement éloignée de celle de Byron, bien qu'il paraisse ici peut-être un peu plus âgé qu'il ne l'était en 1824, l'année de sa mort – il avait trente-six ans (fig. 54). Cette effigie pourrait être une évocation du poète, mais par un autre artiste, postérieur à Géricault, comme il ressort de la facture du tableau. Philippe Grunchec, qui a retrouvé à la Bibliothèque Doucet la correspondance échangée entre Théophile Silvestre et Bruyas au moment de l'acquisition de ce tableau, a eu raison de le rejeter.[99] Dès ce moment, Cabanel le contestait. L'expression romantique appuyée de cette œuvre suffisait à le condamner.

A l'exposition de *Tableaux anciens au profit des inondés du Midi* à l'Ecole des beaux-arts en 1887, sous le n° 54, figurait parmi les sept tableaux attribués à Géricault (dont quatre des *Fous*) un «Lord Byron appartenant à M. Henri Rochefort». Je n'ai retrouvé aucune trace d'une peinture correspondant à cette désignation. Elle ne peut se confondre avec le tableau de Montpellier qui est entré dans ce musée en 1876.

Le *Jeune garçon au bonnet rouge* (cat. 1772) du Musée de Bayonne est venu à la collection Bonnat avec une inscription au dos qui l'attribue à Géricault. Il est assez troublant que dans les archives Bro, on voit vendu par Bro en

Fig. 54. *Portrait de Byron*
D'après Richard Westall (1765-1836)
Lithographie par Charles Turner (1773-1857)
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

novembre 1823, pour 1800 francs à M. Schickler un *Petit garçon à calotte rouge*[100]. Philippe Grunchec, qui n'est pas plus enthousiaste que moi pour le portrait de Bayonne, a voulu voir le tableau vendu par Bro dans le *Jeune garçon donnant à manger à son cheval dans une musette*[101]. Je sais bien que celui-ci a une coiffure rouge, mais ce détail ne me paraît pas suffisant pour que Bro lui ait donné cette désignation, alors que le cheval dételé et l'action de l'enfant auraient dû plutôt retenir son attention.

A la vente Ary Scheffer des 15-16 mars 1859 à Drouot est passée sous le nom de Géricault (n° 27) une *Tête de jeune garçon* qui a fait 310 francs. Rendant compte de la vente, Philippe Burty (*G.B.A.,* 1859, II, p. 47) déclare cette tête «sèche et peu vivante», termes qui pourraient convenir à la peinture de Bayonne, mais cette dernière était plus grande (h. 0,460; l. 0,620) que le n° 27 de la vente Ary Scheffer.

L'idée de noyer le masque du visage entièrement dans l'ombre rappelle le parti pris pour le portrait d'Alexandre Colin. La facture de ce tableau est honorable mais très banale, et il est difficile de le laisser à Géricault. Un autre garçonnet, à la collerette cette fois (cat. 1773), publié en 1956, est, lui, tout à fait grossier.

Avec le *Jeune garçon au grand bonnet* (cat. 1774), publié par M. Lem en 1963, on s'éloigne encore plus de toute vraisemblance, comme pour *Le dernier survivant de la Méduse (sic),* publié comme tel à la vente Marlier des 11-14 mai 1920 à Bruxelles (cat. 1775).

Fort peu crédible est le *Portrait de femme* au Musée d'Avignon (cat. 1776) publié par Rosenthal, que Lorenz Eitner a fait figurer à l'exposition des USA en 1971-1972 et que Philippe Grunchec a retenu comme authentique.

M. Lem le rapproche de l'*Amazone*[102] et y voit le même modèle. Il s'enhardit même jusqu'à penser que cette personne pourrait bien être la baronne Lallemand qui aurait eu des bontés pour Géricault!

Quoi qu'il en soit de ce modèle haut en couleur, il n'est guère possible de voir la main de Géricault dans cette touche balafrée, dans ce maniement bourbeux de pâtes accumulées en épaisseur qui atteignent une véritable boursouflure.

Faisons justice encore du joli tableau représentant de profil un artiste assis à son chevalet et copiant une gravure ou un dessin (cat. 1777), surgi en 1923, et provenant de la collection Pierre Dubaut, il fut consacré par l'exposition du *Centenaire* en 1924 et a fait depuis une assez belle carrière. Comme l'a remarqué M. Lem (qui cependant l'admet) et M. Dieterle (dans une note manuscrite de son catalogue de Clément), cette facture souple, fluide, se rapproche plutôt de celle qu'on pratiquait dans l'entourage de Corot. Ne serait-il pas de Michallon? N'est pas meilleure une *Tête d'homme barbu* (cat. 1778), dont la facture comme le type sont de la seconde moitié du siècle et qui s'est vendu chez Sotheby en 1976.

Un *Portrait de jeune homme au col ouvert* (cat. 1779) qui a appartenu au duc de Trévise a fait une belle carrière depuis son apparition à l'exposition du *Centenaire* en 1924 (n° 241), puisque Lorenz Eitner l'a fait figurer à la grande exposition des USA en 1971-1972 (n° 53). Il s'est produit d'ailleurs diverses méprises au sujet de cette œuvre. Le catalogue du *Centenaire* renvoie au n° 129 de Clément, assertion reprise par M. Lem, bien que la description ne corresponde pas du tout à cette figure; par ailleurs, le même catalogue indique que le tableau est passé à la vente Goetz en 1922, mention qu'ont répétée MM. Lem et Lorenz Eitner; on a dû le confondre, soit avec le n° 139 de cette vente qui a les mêmes dimensions, mais qui représente un jeune garçon de profil, soit avec le n° 145 dont les dimensions cette fois sont très différentes: h. 0,410; l. 0,320 au lieu de h. 0,470; l. 0,380. Le dernier avatar connu de ce tableau est d'être passé le 21 novembre 1989 en vente chez Sotheby.

Quoi qu'il en soit, cette œuvre, qui n'est pas sans qualité, par son allure générale me paraît d'une date postérieure à la Restauration; sa facture beurrée évoque une autre manière que celle de notre peintre. On pense irrésistiblement, en voyant ce tableau, à certains portraits de Delacroix, sans toutefois qu'il ait la valeur psychologique que le peintre du *Sardanapale* donne à ses portraits. Je crois donc que ce tableau a été peint vers 1845 par un artiste attentif à la manière de Delacroix.

Dans une vente de 1959 est passé sous le n° 197 une *Tête de jeune homme* (cat. 1780) au profil absolu vers la gauche (h. 0,460; l. 0,380), adjugé 1 250 000 francs[103]. L'attribution à Géricault est ancienne puisque le tableau porte une inscription à l'encre sur le châssis: «Acheté à la vente de M. Achille Boucher le 15 avril 1850, n° 24 du catalogue. Tête de jeune homme par Géricault. Plusieurs amateurs assistant à la vente, m'ont affirmé que Géricault avait peint là le portrait de Castaing, guillotiné en 1822.»

Apparaît en effet à la vente du cabinet de M.B.A. [Achille Boucher], 19-20 avril 1850, un tableau, catalogué sous le n° 24 sans dimensions: «Tête de jeune homme, étude», qui correspond sans doute au tableau de la vente du 20 mars 1959. Il y a dans la construction de cette tête des maladresses et dans l'exécution des lourdeurs qui rendent impossible qu'elle soit de Géricault, malgré ce qu'en pense Lorenz Eitner[104], mais elle est d'un artiste qui l'imite.

Dans son ouvrage sur le *Radeau de la Méduse*[105], Lorenz Eitner a catalogué un portrait de jeune garçon la tête renversée aux yeux clos (cat. 1781), qui fait surface à une exposition d'art français à Prague en 1923 (n° 18), comme appartenant à Pierre Dubaut, puis toujours sous le nom du même collectionneur à l'exposition de la *Jeunesse des Romantiques* en 1927 (n° 1263). Antonio del Guercio, dans sa monographie de 1963, avait aussi reproduit ce tableau qui paraît vraiment trop mièvre pour être de notre artiste et que, cependant, accepte aussi Philippe Grunchec.

Dans l'ouvrage *Géricault dans la collection d'un amateur* paru en 1958, sous le n° 51, nous trouvons un *Portrait d'homme* en buste (h. 0,530; l. 0,440) qui porte en bas à gauche l'inscription «Van Dael par Géricault» (cat. 1782). Cette inscription suffirait à provoquer des doutes confirmés d'ailleurs par l'aspect du tableau qui ne rappelle pas notre artiste[106]. On ne le voit figurer par la suite qu'à l'exposition de Winterthur en 1953 (n° 91) et en 1963. M. Lem l'a cependant catalogué dans son article *Géricault portraitiste*[107].

Les visiteurs de l'Exposition universelle de 1878 (n° 821) ont dû avoir une singulière impression de Géricault en contemplant un *Portrait d'artiste* qui leur était présenté comme celui même du peintre[108]. Alexandre Dumas fils, puis Jean Dollfus possédèrent cette œuvre, qui est aujourd'hui au Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown. Ce tableau est apocryphe, comme la signature qu'il porte et ne figure plus d'ailleurs que sous la désignation «Ecole française» au musée qui le possède.

Un *Portrait de jeune homme assis,* vêtu d'un long manteau (h. 0,505; l. 0,285) est au Musée de Lyon (cat. 1783) par lequel il a été acquis en 1886 à Henri Hecht comme de Géricault. A l'appui de l'attribution, Madeleine Vincent, dans le dernier catalogue du Musée de Lyon (1956), et Philippe Grunchec se réfèrent à une feuille de croquis du Musée de Rouen (cat. 1784) où Géricault a essayé plusieurs poses assises d'un jeune homme du même âge, semblablement vêtu. Il était bien tentant en effet de voir dans cette feuille des recherches pour le portrait peint. Cependant, si le jeune homme du tableau ressemble à celui du dessin, il a dû changer de manteau, puisqu'à Lyon cette pièce vestimentaire n'a qu'un rang de boutons et à Rouen deux. Privée de cette référence, que devient cette œuvrette, au demeurant médiocrement peinte?

Parmi les portraits qui ont été attribués sans preuve à Géricault, un *Portrait de jeune garçon* (cat. 1785) mérite considération, c'est un tableau du Musée du Mans qui, dans plusieurs expositions a figuré sous le nom de notre artiste, notamment à celle du *Centenaire* en 1924 et à l'exposition organisée aux Etats-Unis en 1971-1972 par Lorenz Eitner; et elle a été cataloguée comme autographe par Philippe Grunchec. C'est une fort jolie peinture que cette effigie de garçonnet au regard mélancolique, mais sa facture qui fait grand usage des transparences l'éloigne de Géricault et ne présente aucune analogie avec les tableaux précédemment étudiés comme autographes qui forment entre eux un ensemble cohérent; aussi n'y a-t-il pas lieu de retenir cette œuvre quelque attachante qu'elle soit.

Que penser d'un *Portrait d'un Ecossais* (cat. 1786), catalogué par M. Lem et qui, depuis l'exposition de Winterthur en 1953, semble s'être éclipsé? Vu dans l'ombre portée par le béret, ce visage énergique ne laisse pas indifférent. Mais qu'est-ce qui permet de rattacher cette œuvre à quelque portrait connu peint par Géricault? Au moins ce tableau a-t-il le mérite de la qualité. Il n'en est pas de même d'un autre *Ecossais* (cat. 1787), le bâton à la main, celui-ci peint à la diable, catalogué également par M. Lem en 1963 et qui a été donné à la Caisse des Monuments Historiques. Il avait figuré à diverses expositions auparavant.

L'Ecosse où Géricault, selon Lebrun, aurait séjourné, ce qui est faux, a fait travailler les imaginations. On m'a présenté une fois, comme étant de notre artiste un *Ecossais au combat* que je ne peux reproduire.

Sans plus de vraisemblance, une *Tête d'homme,* coiffé d'une casquette (cat. 1788), est apparue à l'exposition Marlborough en 1952. Ce tableau est très postérieur à l'époque de Géricault.

Il en est de même pour un autre *Portrait de jeune homme,* coiffé d'une casquette (cat. 1789), peinture enlevée en frottis, qui appartint à Pierre Dubaut et qu'a reproduite Antonio del Guercio. Sans doute, n'est-elle même pas française.

L'attribution à Géricault d'une *Tête d'homme* (cat. 1790) de profil, apparue à la Couper Gallery de Londres en 1962-1963, frise l'injure à cette grande mémoire, tant cette œuvre est médiocre.

Véritablement l'effigie de ce pauvre Géricault aura été mise à toutes les sauces. Dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français,* en 1933, M. Suzor ne proposait-il pas de la voir dans un *Portrait d'homme barbu* (cat. 1791) qui, dans une vente du 28 février 1973, a fait un bond en arrière dans le temps, puisqu'il est attribué à l'Ecole française du XVIIe siècle!

L'exposition du *Centenaire* en 1924 avait fait un sort à un *Portrait de femme* (cat. 1792) de profil, au visage enveloppé de bandages qui provenait de la vente Goetz et qui appartenait alors à Pierre Dubaut. Il a figuré sous cette attribution abusive dans une collection célèbre. Acquis en 1985

par le Musée de Marseille, il est désormais attribué à F.-A. Vincent par J.-P. Cuzin.

Un tableau intitulé: *Buste de jeune femme* (cat. 1793), passé en vente en 1967 sous le nom de Géricault, est la copie partielle d'une *Charité* du Guerchin (Dayton Art Institute, Dayton): cette copie n'est pas de Géricault et doit être postérieure à l'époque de l'artiste.

Un *Portrait de vieille femme* à la coiffure ornée de dentelle du Musée de Brooklyn (cat. 1794) serait tout juste bon pour une exposition folklorique. Il en est de même d'une autre vieille femme, publiée par M. Lem dans *Le Peintre* en 1962 sous le nom de *Paysanne de la campagne romaine* (cat. 1795).

Que dire de la *Femme à l'ombrelle* (cat. 1796), achetée en 1919 par le Smith College Museum of Art de Northampton et exposée comme Géricault en 1934 à San Francisco, sinon qu'en matière d'attribution à Géricault, on n'a reculé devant aucune invraisemblance?

Signalons enfin qu'il est passé sans illustration sous le nom de Géricault un *Portrait d'homme,* papier collé sur toile (h. 0,36; l. 0,305) à une vente Sotheby, Londres, les 8-9 octobre 1980, n° 81, œuvre qui n'est pas dans la manière de cet artiste.

On peut en dire autant d'autres tableaux dont les attributions sont tout aussi abusives: la *Tête d'étude* (cat. 1797) revêtue d'une fausse signature, la *Tête d'étude* (cat. 1798) du Musée de Narbonne, le *Portrait d'homme âgé* (cat. 1799) bien étriqué, *Le Vagabond* (cat. 1800) qu'on a dit sans preuve avoir appartenu au duc de Trévise, le dessin (cat. 1801) du Smith College Museum of Art qui a séduit Klaus Berger. Même invraisemblance pour le cat. 1802. Le *Portrait d'officier espagnol* (cat. 1803) du Musée du Mans a l'intérêt de montrer combien Géricault était inconnu en 1860, date à laquelle il fut donné au musée, comme œuvre de notre artiste. Le même musée, d'ailleurs, a exposé longtemps comme étant de Géricault un *Portrait de David d'Angers* (cat. 1804) qu'une lettre du fils du sculpteur envoyée au Musée du Mans, en date du 2 mai 1906 a certifié être d'Ary Scheffer.

C'est faire beaucoup d'honneur à un *Portrait d'un jeune homme* portant une blouse et une toque d'artiste qui a figuré à l'exposition *Géricault* chez Bernheim-Jeune en 1937 (cat. 1805) que de lui accorder une place ici; je ne le connais que par les photographies des panneaux d'accrochage de cette exposition. Pierre Dubaut, dans le catalogue, ne nous communique pas les raisons qui l'amènent à dire: «L'artiste représenté serait le peintre anglais Funse qui se trouvait à Rome en même temps que Géricault.»

Le nom d'un grand érudit, Otto Benesch est attaché à un *Portrait d'homme* qui figurait dans la collection du docteur Hermann Eisler en 1929, sous le nom de Géricault (cat. 1806). Je ne sais pourquoi ce tableau porte le titre de *Vision Napoléon:* Napoléon n'a pas plus à voir avec cette œuvre que le peintre de l'*Officier de chasseurs.*

Mentionnons à toutes fins utiles que les archives du Louvre portent trace, à une époque ancienne, de la proposition d'un portrait attribué à Géricault:

P5 17 janvier 1861

«Berton artiste dramatique propose un portrait de son grand-père Berton, le compositeur. «Sur la demande de mon aïeul, dit-il, Géricault fit le portrait d'un ami de la maison. Ce portrait est entre mes mains.» A cette offre, il est répondu le 17 janvier: «Jusqu'à nouvel ordre, on ne fait pas d'acquisition.»

La chose en soi n'est pas impossible; les dates concordent pour faire de ce Berton un contemporain de Géricault. L'auteur de la lettre proposant le tableau précité au Musée du Louvre doit être Montan-Charles-Francis Berton, compositeur et auteur dramatique (1766-1844) avec lequel Géricault a dû être en relation quand il a composé une lithographie pour une de ses chansons *La laitière et le vétéran.* A la page où il catalogue cette lithographie[109], Clément dit que: «Elle a été faite à la prière de Pierre Berton, fils du compositeur, son ami et son camarade à l'atelier Guérin.» Dans sa lettre écrite de Rome à Dedreux-Dorcy le 27 novembre 1816 (t. I, doc. 93), Géricault écrit: «Mille choses à M. Berton, s'il a fini son voyage.» Deux années après, dans une lettre à Mme Horace Vernet (t. I, doc. 117), l'artiste parle de Mme Berton.

Berton, le compositeur, a-t-il eu un fils qui fit de la peinture? Un Pierre Berton a fréquenté l'atelier de Guérin. De toute façon, «l'ami de la maison» n'étant pas désigné dans la lettre gardée par les Archives du Louvre, il sera bien difficile d'identifier ce portrait, à moins que quelque pedigree ne nous le livre un jour. Mais peut-être se dissimule-t-il sous quelque portrait anonyme, comme le pseudo-Boïeldieu?

Delacroix, dans son *Journal* en date du 11 avril 1824, parle d'un «petit portrait de Géricault qui était chez Bertin». C'est ce nom qu'ont lu Paul Flat et René Piot, puis André Joubin dans les éditions successives du *Journal,* et ils y ont vu le peintre de paysage Edouard Bertin[110]. Philippe Grunchec, qui a consulté à la Bibliothèque de l'Institut d'art, le manuscrit original de Delacroix et la copie partielle établie en 1853 par Théophile Silvestre sous le contrôle de Delacroix a lu «Berton». M'y étant référé moi-même, j'ai pu voir que, pour autant, la question n'est pas résolue. Dans la copie de Silvestre, on lit bien Berton, mais dans le manuscrit original on lit «Bertòn» avec un point sur l'o! Qui était ce petit portrait de Géricault vu par Delacroix? Comme il est peu vraisemblable que Bertin ou Berton aient possédé un autoportrait de Géricault, ce devait plutôt être un portrait de Bertin ou Berton, ou même d'un autre personnage. Il est plus normal que Géricault ait portraituré Berton plutôt que Bertin, puisque nous avons la preuve qu'il a été en relation avec lui quand il a fait une lithographie pour une de ses chansons.

Il est encore bien d'autres portraits d'une qualité très médiocre, attribués à Géricault sur lesquels je crois inutile d'insister, me contentant de renvoyer à l'ouvrage de Philippe Grunchec qui les a publiés. Par acquit de conscience et pour le pittoresque, voici un *Portrait de vieille femme* (cat. 1807) d'après une photographie Druet, tout au plus digne d'un musée de folklore.

Il y a au dossier Géricault de la Sauvegarde de l'Art français toute une correspondance relative à un portrait qui ne figure pas au catalogue de l'exposition du *Centenaire.* Le 2 février 1924, G. Rathouis, industriel à Saint-Maurice-sur-Moselle, propose au duc pour l'exposition un portrait de son grand-oncle François Benoist[111], Grand Prix de Rome en 1816, qui se trouvait, dit-il, à Rome en même temps que Géricault qui l'a peint. François Benoist est ce jeune Nantais qui gagne le Grand Prix de composition musicale pour une cantate sur Œnone en 1815[112]. Il y a donc vraisemblance. Le 11 avril, G. Rathouis écrit à nouveau et le 17 il annonce l'envoi du tableau par messagerie. L'exposition ayant commencé le 24 avril, le duc de Trévise, qui n'avait pas vu le tableau, n'aurait pas pu le mettre au catalogue; peut-être l'ayant vu il l'aura rejeté. Je n'ai pas vu le nom de Rathouis parmi les prêteurs auxquels le duc envoie un diplôme d'honneur en remerciement.

Peut-être l'attribution à Géricault de portraits dessinés pose-t-elle moins de problèmes que celle des peintures, parce que nous avons la ressource des carnets heureusement conservés, dans lesquels figurent beaucoup de dessins ou de croquis d'après des modèles ou des personnes de l'entourage de Géricault et qu'en outre quelques-uns de ces portraits ont été lithographiés.

Parfois, au détour d'une page, un simple croquis évoque furtivement un personnage présent (cat. 1258, cat. 1808), mais parfois une recherche plus poussée à la plume (cat. 1809) ou à la pierre noire (cat. 1810) indique une intention plus marquée de portraiture.

Il est rare que nous puissions mettre un nom sur ces visages. Serait-ce le cas pour cet homme jeune à la moustache et à la mouche cavalières, mais habillé en civil (cat. 1811) sous laquelle on voit, écrite à la mine de plomb une inscription qu'a mutilée le découpage de la page «Mr Steube St [Germain] des prés, n° 6»?

Cet individu n'est autre que Charles-Louis, baron de Steuben (1788-1856), peintre, qui devint ami de Géricault et, nous dit Clément, fréquentait son atelier au moment où il peignait le *Radeau de la Méduse*[113]. Les relevés des deux almanachs qui donnaient alors les adresses des notabilités parisiennes confirment que, jusqu'à une certaine date, son nom ne portait pas le *n* terminal. Les voici:

Almanach du Commerce		
Peintres		
1813-1814	Steube, histoire	r. Bonaparte, 6
1815	id.	r ci devant Bonaparte, 6
1816-1818	id.	r St Germain des Prés, 6
Almanach des 25 000 adresses de Paris		
1815	Steube	r ci-devant Bonaparte, 6
1816-1819	id.	r St Germain des Prés, 6
1820	pas de mention	
1821	Steuben, peintre, *Saint Germain,*	r de Vaugirard 72

Redevenue rue Bonaparte sous le Second Empire (1852), la rue Saint-Germain-des-Prés porta cette désignation quand elle perdit en 1815 le nom glorieux qu'elle avait reçue en 1810. Le fait que Géricault note l'adresse à Saint-Germain-des-Prés donne donc un *terminus a quo* à ses relations avec Steuben et le détail «mr» indique qu'il en est au début, donc vers 1816, ce que confirme le graphisme du dessin.

Ainsi prouvées les relations de Géricault avec Steuben, grâce à ce dessin, est-ce à dire que nous avons là son portrait? Cela n'est rien moins que sûr, car notre artiste avait l'habitude de noter des adresses n'importe où sur des pages de carnet à dessin.

Bien des figures apparaissent dans les carnets aux feuilles volantes de Géricault qui sont certainement des personnages familiers dont nous ne connaîtrons jamais l'identité. Il aimait croquer ses proches. Ainsi, une certaine femme au menton empâté, au visage ovale dessiné à la plume au cat. 1812, au crayon au cat. 1813. Mais au revers du cat. 1814 est un croquis de cavalier et amazone[114]; au cat. 1812 ce visage se trouve, sans doute croqué de mémoire, en concurrence avec d'autres études de têtes dessinées d'imagination; ces traits caractéristiques auront retenu son attention. La femme assise dessinée de profil dans le carnet de Zurich (cat. 1814) est probablement la même qui apparaît dans un autre dessin à la mine de plomb au folio 38 r° du carnet de Chicago (t. III, cat. 713).

Dans le carnet de Zurich, au folio 44 v° figure, dessiné à la pierre noire, un jeune homme au bas duquel une main postérieure a écrit «Portrait du jeune Isabey devenu célèbre peintre de Marine» (cat. 1815). Ce ne pourrait être qu'Eugène Isabey, mais celui-ci est né en 1804, comme le carnet est de 1816-1817, cela lui donnerait environ douze ans, et il me semble que le modèle dessiné a plus d'une quinzaine d'années; c'est bien le même que l'on retrouve quelques pages auparavant (cat. 1816) le visage un peu plus tourné vers la gauche, et également de profil (cat. 1817). Je suppose que ce garçon est un jeune homme de l'entourage de l'artiste qu'il a dessiné avant son départ pour l'Italie. En pleine page, voici une femme en pied esquissée à la pierre noire (cat. 1818) et c'est peut-être la même que l'on voit au folio précédent, de profil avec un grand chapeau (cat. 1819).

La tête de femme dessinée sur un buste à peine esquissé, à la pierre noire au cat. 1820 est très personnalisée; on sent que le personnage n'a pas été pour le dessinateur un modèle quelconque, qu'il y a eu communication d'âmes entre eux; le visage est plein de mélancolie; les yeux qui regardent avec insistance le dessinateur sont rêveurs et la femme esquisse un sourire empreint de tristesse. Aucun dessin de Géricault n'a un caractère aussi sentimental. Aussi ai-je été longtemps porté à voir dans ce visage celui d'Alexandrine-Modeste Caruel, qui avait trente et un ans à l'époque, la tante de l'artiste dont l'amour fut à l'origine du drame de sa vie. J'imaginais qu'avant de partir pour l'Italie, dans ce carnet qu'il allait remplir de ses études d'après les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, il aurait voulu emporter comme un talisman ce souvenir de l'aimée, et qu'il aurait eu soin de le dissimuler un peu, en ne le mettant pas au début de l'album encore vierge. Cependant, cette hypothèse est peut-être valable pour un autre portrait qu'on trouve dans le carnet de Zurich, quelques pages plus

loin (cat. 1821). Cette figure est certes moins séduisante et il n'y a pas dans la façon dont elle est dessinée le ton de «confidence» que nous croyons surprendre dans le précédent. Mais, selon le docteur Corman, ce visage peut s'identifier avec celui qui est au bas d'une page du carnet de Chicago (t. III, cat. 721) et qui, selon moi, serait Alexandrine Caruel à côté de son mari.

La partie du carnet de Chicago attribuable aux années 1813-1814 comporte des études de portraits d'hommes ou de femmes. Il arrive que l'artiste dessine plusieurs fois le même visage dans des positions différentes. Au folio 36 r° (cat. 1822), il a pensé à un portrait de femme en pied qu'il a essayé dans diverses positions, dont l'une près d'un arbre rappelle le *Portrait de Joséphine* par Prudhon.

Au folio 54 r° où il a dessiné la *Revue de Louis XVIII* (t. III, cat. 959), revient plusieurs fois enlevé au lavis un visage de jeune fille aux longs cheveux que les morphopsychologues consultés par moi sont d'accord pour retrouver, cette fois dessiné à la mine de plomb, dans le carnet du Louvre au folio 93 (ses mains étudiées sur la même feuille) (t. III, cat. 1008) et au folio 99 (t. III, cat. 1013). Deux feuillets du carnet de Zurich sont remplis de dessins d'enfants (cat. 1725 et 1726), déjà étudiés et qui se réfèrent au *Portrait d'Alfred et d'Elise Dedreux* (cat. 1723). Sur l'une des feuilles, il a esquissé un portrait de femme assise le bras appuyé sur une méridienne et il a eu l'indiscrétion de la figurer nue. On voit apparaître aussi sur les deux feuillets le visage d'une femme au menton gras. Une autre femme coiffée avec un chignon haut devait être de l'entourage de Géricault, car on la rencontre (les morphologues sont formels) au folio 38 r° du carnet de Chicago (t. III, cat. 713) et en pied, assise, toujours de profil, sur le folio 6 r° du carnet de Zurich (cat. 1814). On la revoit dans la même position, un peu plus allongée, dans une feuille du Musée Bonnat (cat. 1437). C'est peut-être elle qui se trouve au verso de cette feuille, jouant de la guitare (cat. 1438); et probablement la voit-on aussi, cette fois de trois quarts, aux cat. 1812 et 1813. J'ai dit plus haut comment ces croquis peuvent se référer à la famille de l'architecte Dedreux.

J'ai eu la chance de retrouver toute une série d'études préparatoires pour la lithographie que Géricault fit en Angleterre d'une jeune mère et de ses enfants (cat. 1823), femme du bottier, propriétaire de l'appartement où il logeait, et dont le carton original dont la lettre est inversée existe à la Bibliothèque Nationale (cat. 1823 A). Géricault a d'abord pensé à figurer en pied la mère avec ses trois enfants comme le montre un petit lavis de l'ancienne collection Coutan-Hauguet, rapidement enlevé (cat. 1824); c'est sûrement la première idée qui se précise dans un dessin à la mine de plomb qui a dû appartenir à Alexandre Colin (vente Drouot, 22 décembre 1859, n° 63), et dont il nous a laissé un calque (cat. 1825).

Voici deux études retournées en vue de l'exécution de la lithographie (cat. 1826 et 1827). Le dessin de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1828) qui reprend l'ensemble de la composition a été réalisé d'après la lithographie.

L'idée de ce groupe maternel est bien anglais et Suzanne Lodge a rapproché cette lithographie du tableau de T. Lawrence représentant *Mrs Henry Baring et ses enfants* et du portrait dessiné de *Mrs Whitton*[115].

On peut penser qu'appartiennent au même cycle un enfant endormi à la mine de plomb (cat. 1829) et un autre qui vient de se réveiller et qui est peut-être le même (cat. 1830).

Nombreux sont les enfants dessinés par Géricault sur des feuillets isolés et l'on croit volontiers ce qui nous est rapporté sur son amour de l'enfance. Il les saisit de toutes les manières en croquis rapides, à la plume (t. II, cat. 478), encore à la plume mais plus appuyé (cat. 1831 et 1832) ou enlevé au lavis (cat. 1833), ou bien détaillés d'un crayon analytique, tel cet enfant à la pelle[116] dont le graphisme rappelle tout à fait celui d'une femme dessinée deux fois sur la page 59 du carnet du Louvre (t. III, cat. 984).

Géricault a fait deux portraits d'hommes en lithographie: M. de Lanneau, proviseur du collège Sainte-Barbe (cat. 1834) et Auguste Brunet (cat. 1835), économiste qui était son ami (t. I, doc. 154 à doc. 164). C'est le colonel de La Combe, biographe de Charlet, qui nous dit qu'il avait fait quelques travaux d'économie politique[117]. Vérification faite, il en a publié deux[118]. Le fait que l'un d'eux l'a été chez Corréard nous rapproche de Géricault, puisque celui-ci n'est autre que l'ingénieur de la *Méduse* qui s'était fait éditeur. Selon Clément, Brunet serait parti avec Géricault pour Londres en 1819; peut-être y alla-t-il plus tard, mais en tout cas il ne l'accompagnait pas lors de la traversée de *l'Iris*[119]. Sans doute, Géricault connaissait-il Brunet depuis plusieurs années. En effet, j'ai trouvé un Auguste Brunet dans les états de la 1re compagnie des mousquetaires, celle où s'engagea Géricault le 6 juillet 1814 (t. I, doc. 63, 65, 66). Incorporé au premier régiment de chevau-légers, le 23 mars 1813, puis brigadier-maréchal des logis, et enfin lieutenant (28 septembre) aux lanciers de la Garde la même année, on le voit passer ensuite dans les mousquetaires gris. Dans la colonne de ses campagnes, on relève les mentions «1813 grande armée, 1815 Béthune». Il avait été blessé de quatre coups de lance et il fut fait chevalier de la Légion d'honneur par le gouvernement royal, le jour même du départ pour Béthune le 19 mars 1815. Brunet était donc pour Géricault un «compagnon d'armes».

Le peintre dut faire, en vue de cette lithographie énergique de Brunet, plusieurs dessins dont l'un nous est conservé (cat. 1836). Il fut dans la collection du duc de Trévise et celui-ci avait bien remarqué la ressemblance; les cheveux en toupet sont caractéristiques, le costume est semblable. Ce personnage n'est certainement pas le même que celui qui figure au folio 22 v° (cat. 1837) du carnet de Chicago et c'est encore moins l'homme aux bras croisés, vu de profil, enlevé d'un trait appuyé à la plume, de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1838), deux dessins où Lorenz Eitner a voulu voir Brunet.

Le beau *Portrait du docteur Victor Le Bas* (cat. 1839) appartient à cette série de portraits aux modèles bien identifiés,

mais quel ami a posé devant lui en pied dans une attitude désinvolte (cat. 1840)?

Géricault a mille et une façons de dessiner qui vont de la précision la plus classique à l'élan romantique échevelé, ce qui explique que le cat. 1741 soit de la même main que le lavis (cat. 1833). Le *Buste d'homme de profil* (cat. 1841) du Musée de Rouen est fouillé à la mine de plomb d'une façon tellement «scolaire» que l'on pourrait être enclin à en douter, mais comment le faire, quand il y a au recto une étude pour le *Radeau* qui, elle, est enlevée dans un graphisme inspiré?

Que penser d'une lithographie représentant *Charlet* qui se trouve dans un album de reproductions de dessins divers, dont certains par Géricault? Il s'agit d'une lithographie de Boulanger qui serait d'après un dessin de Géricault[120] (cat. 1842). Né en 1792, Charlet avait l'âge de notre peintre. Cet édenté qui paraît ricaner a l'air beaucoup plus âgé, pourtant c'est bien Charlet, comme on peut s'en assurer en comparant cette effigie à un portrait lithographié de cet artiste (fig. 55)[121]. Géricault aura-t-il voulu faire un portrait charge de ce rapin facétieux, pilier de cabaret et un peu loufoque?

On sait que Géricault eut un domestique turc appelé Mustapha, très attaché à son maître et qui – signale Clément – manifesta à son enterrement un grand chagrin[122]. Est-ce lui que nous voyons apparaître dans un joli lavis (cat. 1843) d'une collection privée à New York, exposé à Montréal en 1953?

Parfois quelques croquis nous aident à authentifier un dessin. L'*Etude de femme au grand chapeau* (cat. 1844), n° 42 de l'album de Berger, est-il bien de lui? Le fait qu'il soit un peu effacé affaiblit sans doute son caractère. Mais, voici, dessiné deux fois ce chapeau dans l'album de Chicago folio 49 v° (cat. 1845). Cela n'avait pas échappé à l'œil perspicace de Lorenz Eitner.

Dans le tome II, une feuille (cat. 477), dont le graphisme à la plume indique une date voisine de 1816 et où il y a une étude pour *Les Titans et les Géants,* porte deux portraits de femmes de face et de profil: ces esquisses montrent comment l'artiste part d'une étude réaliste pour l'extrapoler ensuite en figure idéale. Dans la *Jeune femme en robe rouge* (cat. 1846), Géricault a certainement exagéré le profil grec du modèle. De même, dans le cat. 1847, Géricault s'attache à restituer la monumentalité de la silhouette de son modèle plutôt que le rendu réaliste de sa physionomie.

A l'exposition de Winterthur en 1953 figuraient sous un seul numéro trois petits dessins à la mine de plomb, ayant respectivement: h. 0,115 x l. 0,145, h. 0,155 x l. 0,125, h. 0,07 x l. 0,265, intitulés: *Jeune femme. Tête de jeune fille aux grandes boucles. Cavalières,* conservés dans une collection particulière parisienne, que je n'ai pu retrouver[123]. C'est sans doute le même ensemble qui, sous le n° 3, figurait à la galerie Bignou en 1950 sous le titre de *Jeune femme. Tête de jeune fille aux grandes boucles. Cavalières (d'après l'antique),* sans dimensions. Il n'y avait alors aucune indication de provenance[124].

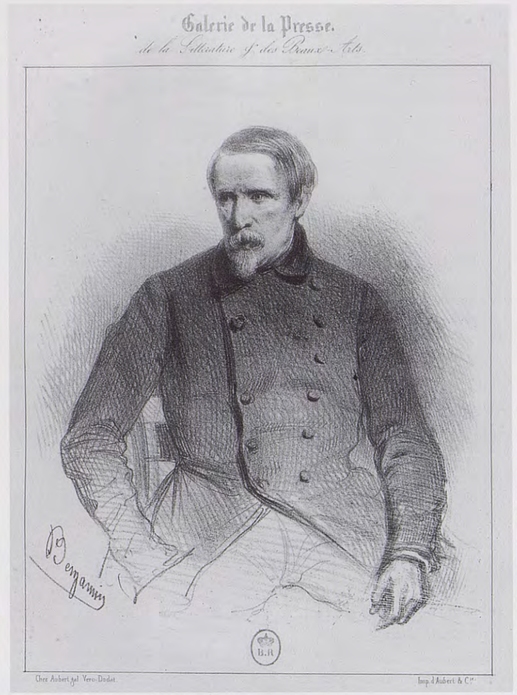


Fig. 55. *Portrait de Charlet*
Lithographie par Benjamin
Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Paris.

Clément a catalogué sous le titre: *Le professeur de peinture* une aquarelle qui représente, vus de dos, trois personnages examinant un tableau (cat. 1848). L'imagination fertile de Maurice Gobin y a vu Horace Vernet, Delacroix et Bonington, mais l'attribution de ce dessin à Géricault reste problématique et l'on ne trouve guère d'analogie entre cette facture et celle d'œuvres plus certaines de notre artiste.

En fait d'artistes, l'exécution par Géricault d'un croquis montrant des artistes au travail sur la nature, attribué par M. Lem, ne repose sur aucune vraisemblance (cat. 1849).

Les portraits dessinés attribués abusivement à Géricault sont moins nombreux que les portraits peints: cf. cat. 1850-1855. Les caricatures (cat. 1856) qui sont au verso du dessin de Besançon (cat. 1853), à la plume, ne sont pas meilleures. En revanche, une caricature du Musée de Rouen (t. II, cat. 486) est authentique, étant au verso d'un dessin (t. II, cat. 485) tout à fait certain.

Je me vois amené à attribuer à Léon Cogniet l'*Etude de femme dormant,* ou éplorée sur un oreiller (cat. 1857), que Lorenz Eitner fit figurer à l'exposition de 1971-1972 et où l'on a voulu voir Alexandrine-Modeste Caruel. La facture

Fig. 56. *Quatre études de femme couchée*
Léon Cogniet (1794-1880)
Plume et lavis de brun, h. 0,225; l. 0,300
Musée des beaux-arts, Orléans (Inv. 575-391).

tout en hachures de ce dessin est en effet analogue à celle d'un dessin représentant quatre fois la tête d'une femme dormant la bouche ouverte, les cheveux épars qui se trouve dans les cartons Léon Cogniet au Musée d'Orléans (fig. 56) et qui, elle-même, évoque un autre dessin d'une femme éplorée[125] que Lorenz Eitner a classé dans le cycle du *Radeau*.

La caricature est, comme tant d'autres formes plastiques, une création italienne. Annibal Carrache a inventé sans doute et le mot et la chose, et sous l'impulsion des Bolonais, elle va fleurir à Rome au XVIIe siècle. Hogarth nous a gardé le témoignage de l'impression que lui firent des portraits-charges (c'est le sens du mot caricature) dessinés, venus d'Italie. Au XVIIIe siècle, l'Angleterre va voir naître la caricature politique, grâce à la liberté de la Presse, incroyable pour ce temps par rapport à la censure rigoureuse qui règne dans toute l'Europe. Cette liberté de la Presse se développe sous les George; on sait combien le régent, plus tard George IV, en sera victime. Au temps de l'Empire, Français et Anglais se livrent à une véritable guerre de caricatures et Napoléon sera très irrité d'être le point de mire de Gillray et de Rowlandson. La caricature, auxiliaire de la satire, va devenir, sous la forme artistique, un des modes d'expression favoris du XIXe siècle. Elle enverra souvent Daumier à l'«hôtel des haricots». Pour s'initier à cet art, Géricault était à bonne école avec Carle Vernet qui aimait faire des portraits-charges et transmit cette mode à son fils Horace. Il semble s'être entraîné très tôt à ce genre de satire plastique, comme il apparaît dans le carnet de 1808, où il a pris sans doute pour cible un de ses

anciens professeurs du lycée impérial dont il reproduit plusieurs fois le profil en lame de couteau. Tous les autres carnets que nous possédons de lui, comportent, plus ou moins des caricatures et il en est sur des feuilles volantes. L'un des plus remarquables de ces portraits-charges, celui pour lequel on sent qu'un modèle a posé est le jeune garçon jouant du piano forte, folio 25 r° du carnet de Zurich (cat. 1858) qui devait être un familier, puisqu'on retrouve son profil au folio 4 r° (cat. 1859) du même carnet; dans cette dernière feuille d'ailleurs, peut-être le *Jeune homme à la casquette* vu de face est-il le même modèle «au naturel». On sent également la présence de modèles, évoqués ou posés, dans les caricatures du folio 31 r° du carnet de Chicago (t. III, cat. 723). Dans le coin supérieur gauche, le modèle pourrait être l'oncle Jean-Baptiste Caruel; la caricature est ici à peine prononcée, mais par rapport au portrait du même homme au folio 42 r° (t. III, cat. 721), il aura malicieusement augmenté la sénescence de cet homme dont il trompait alors la confiance. Les folios 5 v° (cat. 1860), 29 r° (cat. 1861), 29 v° (cat. 1862) et 30 r° (cat. 1863) du carnet de Chicago montrent aussi des caricatures ainsi que le verso d'une feuille du Musée de Besançon (cat. 1864). Les profils du cat. 1865 ne sont pas des portraits, mais des recherches de caractère d'après la forme du nez; l'un d'eux rappelle le vieux pion au profil en casse-noisette qui apparaît si souvent dans le carnet de 1808 (t. II, cat. 40 et 50).

[1] Vente collection du duc de Morny, Palais de la Présidence du Corps législatif, Paris, 31 mai 1865, n° 16.

[2] Docteurs Jules et Gilles Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Revue de l'Avranchin,* septembre 1957, n° 212, p. 329.

[3] Lettre du 23 août 1975 du docteur Gilles Buisson à M. Lorenceau, communiquée à moi-même par ce dernier.

[4] Docteur Gilles Buisson, *Géricault de Mortain à Paris. Le conventionnel Bonnesœur-Bourginière oncle de Géricault,* Coutances, *1976.*

[5] *Op. cit.*

[6] Ce nom a été orthographié faussement Bonnesœur-Bourguinier, Bonnesœur de la Bourguinière, Bonnesœur de la Bourginière.

[7] Cf. t. I, p. 146.

[8] En outre, il se trompe sur la vente du 21 décembre 1920 qu'il situe en 1922.

[9] Communication écrite de Mme D. Aimé-Azam.

[10] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 47.

[11] Au revers, deux magnifiques têtes d'Orientaux, cf. cat. 1770.

[12] F. Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques...* 3e période 1861-1900, La Haye, 1964, n° 29589.

[13] Communication écrite du 11 mai 1976.

[14] J. Doin, «Alfred de Dreux», in *G.B.A.,* octobre 1921, p. 238.

[15] Vente Nouveau Drouot, 27 octobre 1986, salle 4: *Portrait de trois enfants* (v°) et *Etude de femme vue de dos* (r°).

[16] Duc de Trévise, «Géricault peintre d'actualités», in *Revue de l'Art ancien et moderne,* mai 1924, p. 298.

[17] L'autorisation de porter le nom et de relever le titre de baron de Comères lui fut accordée par ordonnance royale du 4 septembre 1840. Mais il devait être bien étourdi, car il ne la fit insérer au *Bulletin des Lois* (n° 6236) qu'à la date du 2 février 1859. Et, lorsque le délai légal d'un an fut écoulé, il ne fit pas encore tout de suite entériner l'autorisation par le Tribunal de grande Instance de la Seine (jugement du 24 juin 1862). Il ne fut transcrit à l'état-civil que le 21 août 1863.

[18] Communication écrite du 22 octobre 1981.

[19] *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 50, sous le titre, pour le verso: «Quatre croquis à la plume pour le Portrait du Colonel Bro, enfant (n° 251 du catalogue)».

[20] C'est la gouache où je propose plutôt de voir le *Général Lannes à Saint-Jean-d'Acre* (cat. 1537).

[21] Renseignement fourni aimablement par le Fogg Art Museum de Harvard University, Cambridge (USA).

[22] Cf. cat. 1466.

[23] *Mémoires du général Bro (1796-1844),* recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le baron Henry Bro de Comères, Paris, 1914, p. 159.

[24] Louise Vernet, fille d'Horace, l'enfant que Géricault a portraituré (cat. 1747) dans un tableau qui est au Musée du Louvre.

[25] Henry Bro de Comères, *op. cit.,* p. 163. Ce que dit le général Bro au sujet des policiers confirme que l'atelier d'Horace Vernet était considéré comme un repaire de conspirateurs et faisait l'objet d'une surveillance spéciale.

[26] Charpentier, Paris, 1924, n° 253.

[27] Cf. vente Sotheby Monaco, 8 décembre 1990, lot 314 (racheté).

[28] On l'appelle d'ordinaire le général Bro, pour le distinguer de son fils Olivier qui ne fut que colonel; mais il ne fut général qu'en 1835.

[29] Arch. Nat., 82 AP 2.

[30] Cf. t. I, p. 60, fig. 37.

[31] Cf. t. I, p. 166.

[32] Le portrait de Louis Bro par H. Jacques est reproduit dans: Commandant Henry Lachouque, *Waterloo, 1815,* Paris, 1972, p. 156, et Henry Bro de Comères, *op. cit.,* frontispice.

[33] Henry Bro de Comères, *op. cit.,* p. 13.

[34] J. Tulard, *Napoléon et la noblesse d'Empire,* Paris, 1979, p. 300. Cette circonstance n'est pas relatée dans les *Mémoires* qui, il est vrai, n'ont pas été rédigés par lui.

[35] Prévost et d'Amat, *Dictionnaire de biographie française,* 1956. Dans sa notice, E. Franceschini appelle le général Bro de Commère *(sic),* appellation qui ne convient qu'à son fils Olivier. Il ignore les *Mémoires,* rédigés par le baron Henry Bro de Comères, petit-fils du général.

[36] Le poète dramatique Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) ne devint secrétaire perpétuel de l'Académie française qu'en 1829; entre 1816 et 1819, il avait été exilé par les Bourbons. Le général Bro, son neveu, parle souvent de lui dans ses *Mémoires.* Sur ce personnage, voir t. I, doc. 187, fig. 32.

[37] Le verso du cat. 1744 ainsi que *La Tempête* (Rouen, Musée des beaux-arts) seront publiés dans un tome ultérieur.

[38] Henry Bro de Comères, *op. cit.,* p. 91.

[39] On trouve l'étude Bro à l'Almanach du Commerce avant et après 1800. Elle fut vendue à M. Thion de La Chaume, époux d'Adélaïde Bro (sœur de Louis Bro) par l'intermédiaire desquels Louis Bro rencontra sa femme. Cf Henry Bro de Comères, *op. cit.,* p. 91.

[40] Cf. t. I, doc. 369.

[41] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 128.

[42] Il ne s'agit pas du fils du général, mais de son arrière-petit-fils.

[43] R. Koella, *Collection Oskar Reinhart au Römerholz, Winterthur,* Neuchâtel, pp. 338, 339 (repr.).

[44] Henry Bro de Comères, *op. cit.,* pp. 175-177.

[45] Ce pavillon se trouvait rue des Martyrs.

[46] Le *Moniteur Universel* du 11 juillet 1818 relate également cet événement: «La mort du Général Le Tellier, la main gauche entourée d'une tresse de cheveux de sa femme, près du cœur un «mouchoir foulard.»

[47] Arch. Nat., 82 AP 2.

[48] Dans les *Mémoires,* Henry Bro de Comères commet deux fois erreurs quant aux dates: le Général Letellier est dit s'être marié à 42 ans. En fait c'est à 32 ans et il est bien mort à 34 ans. De même il est dit être décédé deux mois après sa femme au lieu de 20 jours.

[49] Jules Michelet, «David-Géricault. Souvenirs du Collège de France, 1846», in *Revue des deux mondes,* 15 novembre 1896, t. CXXXVIII, 1896, p. 243.

[50] La première fois à l'exposition du Centenaire en 1924. Le critique d'art du *Temps,* Thiébaut Sisson, en parle au duc de Trévise, croyant le lui révéler dans une lettre du 22 septembre 1926 (Archives de la Sauvegarde de l'Art français. Dossier Géricault).

[51] *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 24.

[52] L. Eitner, «The literature of Art.», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

[53] L. Delteil, New York, 1969, n° 4; cat. 1834.

[54] Cf. t. I, doc. 187.

[55] Il est vrai qu'une partie du brouillon du Louvre est illisible; mais Clément aurait recueilli la tradition de ce portrait, s'il avait existé.

[56] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 120.

[57] Cf. t. I, doc. 369.

[58] Les efforts que j'ai tentés pour avoir des détails sur cette destruction sont restés sans résultat, aucune réponse n'ayant été faite par les autorités que j'ai consultées.

[59] Archives du Louvre, P 8.

[60] C. Clément, Paris, édition de 1879.

[61] C. Clément, Paris, 1879, reproductions p. 421.

[62] R. Escholier, *Delacroix, peintre, graveur, écrivain,* Paris, 1926, t. I, p. 26.

[63] Philippe Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 143.

[64] Philippe Comairas (1803-1875).

[65] E. Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même,* I, Paris, 1916, fig. 42 – Alfred Robaut, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix,* Paris, 1885, p. XLVI, n° 10.

[66] J. Siegfried, «The romantic artist as a portrait painter», in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, pp. 33, 34 (repr.).

[67] Archives du Louvre, Série P 5.

[68] Archives du Louvre, Série P 30.

[69] «Le Musée des Portraits d'Artistes», in *N.A.A.F., Revue de l'Art français ancien et moderne,* 1886, 3e série, t. 2, p. 13.

[70] Marc de Montifaud, «Les Romantiques», in *l'Artiste,* XLVIe année, 101e vol., janvier 1875, pp. 12-14 (repr.).

[71] «N° 106» est écrit au crayon. Il y a donc eu des exemplaires détachés en circulation.

[72] R. Escholier, *Delacroix,* II, Paris, 1926, p. 214.

[73] *Ibid.,* II, p. 222.

[74] *Ibid.,* II, frontispice.

[75] A. Robaut, *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix,* 1885, n° 9, p. XLVI.

[76] Par suite d'une mauvaise lecture, presque tout le monde a écrit 1892.

[77] Lorenz Eitner a recueilli cette légende: cf. L. Eitner, Londres, 1972, p. 171, n° 102 (repr.).

[78] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 151.

[79] Adrien Boïeldieu (1775-1834), compositeur français.

[80] Delins, Delius ou même Deluis? Les trois orthographes se rencontrent dans les différents documents manuscrits ou dactylographiés du dossier P 8, 22 mars 1927, conservés au Musée du Louvre concernant cette donation! Le tableau n'étant pas retenu par moi comme œuvre autographe, je n'ai pas cru utile de faire des recherches pour préciser cette orthographe. C'est Jean Guiffrey qui, dans une note, dit que Mme Andral était la descendante de Royer-Collard.

[81] Sous l'Empire il figure comme professeur à la Sorbonne.

[82] E. Spuller, *Royer-Collard,* Paris, 1895, p. 90.

[83] Lorenz Eitner partage notre avis au sujet de ce tableau: cf. L. Eitner, «The literature of art», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206.

[84] Archives de la Sauvegarde de l'Art français, dossier Géricault.

[85] Alfred Darcel, «Expositions rétrospectives de Lyon et d'Angoulême», in *G.B.A.,* septembre 1877, p. 271.

[86] L. Eitner, «The literature of art», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

[87] *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 22 (repr.)

[88] *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 216, n° 18.

[89] Lee Johnson, «"La grosse Suzanne" uncovered», in *Burl. Mag.,* avril 1981, pp. 218, 221.

[90] Le carnet est dans une collection privée qu'il ne désigne pas.

[91] Mise à jour Wildenstein Institute: Un portrait présumé d'Alexandrine-Modeste Caruel est passé en vente chez Sotheby's New York, le 17 octobre 1990 (cat. 1766); Germain Bazin n'a malheureusement pu donner son avis sur cette œuvre qui doit figurer dans le catalogue, malgré son mauvais état empêchant d'avancer une attribution définitive.

[92] Jean Tulard, *Napoléon et la noblesse d'Empire,* 1979, p. 237.

[93] Frédéric Masson, *Napoléon et les Femmes,* 1894, pp. 5-7.

[94] Vente Drouot, Paris, 20 avril 1876, collection E.G., n° 57.

[95] Auguste Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804,* Paris, 1805 (An XIII), t. II, p. 319.

[96] Cf. Paul Lacroix, *Directoire, Consulat et Empire. Mœurs, Usages, Lettres, Sciences et Arts. France 1795-1815,* Paris, 1885, pp. 46-48.

[97] Armand Dayot, *La Restauration (Louis XVIII-Charles X) d'après l'image du temps,* Paris, s. d., p. 80 (repr.).

[98] Est-ce Marlet (Laurent Jules) élève de Lethière? D'après Bellier et Auvray, il expose à Paris entre 1848 et 1860. C'est un peu tard. Ne serait-ce pas plutôt Jean-Henri Marlet (1771-1847), auteur d'une suite de gravures, les *Tableaux de Paris?*

[99] Cité dans P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 159.

[100] Cf. t. I, doc. 236.

[101] Ce tableau sera publié dans un tome ultérieur.

[102] Ce tableau sera publié dans un tome ultérieur.

[103] Vente galerie Charpentier, Paris, 20 mars 1959, n° 197 (repr.).

[104] L. Eitner, «The literature of Art», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

[105] L. Eitner, Londres, 1972, p. 170, n° 99.

[106] Jan-Frans van Dael (1764-1840) fut à Paris dans le premier tiers du XIXe siècle le meilleur de ces peintres de fleurs qui sont venus des Pays-Bas.

[107] F.H. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 88-89, n° 15, pl. VIII.

[108] Cf. t. II, cat. 13.

[109] C. Clément, Paris, 1868 et 1879, lithographies n° 6.

[110] *Journal d'Eugène Delacroix, 1822-1852,* éd. par A. Joubin, Paris, 1932, p. 75.

[111] Il donne les dimensions: h. 0,50; l. 0,60.

[112] Cf. t. IV, p. 7.

[113] D'origine allemande, ce peintre fut élève de Gérard, de Robert Lefèvre et de Prudhon.

[114] Ce croquis sera publié dans un tome ultérieur.

[115] Suzanne Lodge, «Géricault in England», in *Burl. Mag.,* décembre 1965, p. 622, fig. 20.

[116] Cette œuvre sera publiée dans un tome ultérieur.

[117] Colonel de La Combe, *Charlet, sa vie, ses lettres,* Paris, 1856, pp. 17-21.

[118] *De l'aristocratie et de la démocratie, de l'importance du travail et de la richesse mobilière* par Auguste B***, Paris, Corréard, 1819 – *Influence de la médecine légale sur la morale et sur le jury* par J.E.L.B. (du Loiret) (Auguste Brunet), Paris, 1819.

[119] Cf. t. I, doc. 167.

[120] Clément, Paris, 1879, p. 421, reproductions n° 20.

[121] Lithographie de Benjamin. Bibl. Nat. Cabinet des Estampes, Paris.

[122] Clément, Paris, 1879, pp. 252-253, note 1.

[123] *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 114.

[124] *Géricault, cet inconnu,* galerie Bignou, Paris, 1950, n° 3.

[125] L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, n° 61, fig. 58. Ce dessin, attribué à Léon Cogniet, sera publié dans un tome ultérieur.

CURIOSITÉS EXOTIQUES

Au XVIIIe siècle, l'Orient était considéré dans un lointain qui permettait toutes les fantaisies de l'imagination; les écrivains en tirèrent des fables, les artistes peintres ou musiciens, des spectacles. Ce lointain, la campagne d'Egypte, puis la guerre d'indépendance grecque vont brusquement le rapprocher au premier plan de l'actualité. Aux songeries des romantiques, l'Orient va fournir un répertoire inépuisable, comme déjà il l'avait été pour les artistes baroques. A priori, on ne voit pas ce qui devait amener à s'y intéresser un peintre comme Géricault qui pour les formes se réclamait de l'antique, et pour l'inspiration du moderne. Sans doute, l'Orient se présenta-t-il à lui sous la forme du cheval arabe et des sujets guerriers; dès 1812-1815, de nombreux mameluks forcenés traversent ses feuilles de croquis.

Il a dû faire pas mal de dessins de ce genre, pour que cela motive au n° 48 de sa vente après décès (t. I, doc. 311) la mention: «Environ cinquante dessins coloriés costumes turcs persans et autres».

Dans sa bibliothèque (t. I, doc. 312, n° 79), il avait l'ouvrage de Guignes, paru en 1908: *Voyage à Péking (sic), Manille et Ile de France,* mais il semble n'en avoir rien fait; on ne trouve pas de Chinois dans son œuvre.

Rentré d'Italie, il aurait dû être tout pénétré de l'antique et de l'art de la Renaissance. C'est à ce moment que son goût se porte vers l'Orient, dépassant les thèmes un peu conventionnels des mameluks. C'est du moins ce que nous laisse entendre Montfort; Géricault, un beau matin, au troisième trimestre de 1817, revenu d'Outremont, pénètre dans l'atelier d'Horace Vernet et subjugue tout le monde, particulièrement Montfort. Dans le sommaire, dont il fait précéder son rapport à Charles Clément, Montfort écrit au paragraphe 6: «Comment je fais plus ample connaissance avec lui en posant dans sa chambre avec des vêtements persans qu'on lui avait prêté» *(sic).* Les dessins qui en résultent existent encore et comptent parmi les plus beaux de l'artiste: une aquarelle du Musée Bonnat (cat. 1866) et deux études poussées à la mine de plomb sur papier bleu (cat. 1867 et 1868). Le cat. 1868 porte une signature qui est indiscutable. Si le personnage du cat. 1868 qui a une moustache paraît une figure de fantaisie, c'est bien le même homme que représentent les cat. 1866 et 1867, et nous avons donc là par voie indirecte le visage de celui dont l'amitié pour Géricault fut d'une fidélité indéfectible longtemps après sa mort.

Le même costume a servi pour un cavalier persan que l'artiste a montré tenant à la bride un cheval qui se cabre (cat. 1869). Le graphisme de l'homme sent l'observation tandis que celui du cheval, fait d'imagination, est plus sommaire; les nuages de poussière sont tracés d'une façon un peu hâtive. Le dessin est irrécusable, car il est au dos d'une étude pour le *Radeau de la Méduse* dont je n'ai pu que faire un croquis sommaire, le recto étant à demi collé. Cette circonstance nous fournit un repère chronologique.

A une date non située, Champmartin (1797-1883) écrit à Géricault une lettre par laquelle il lui envoie «les petits chevaux persans que vous désirez copier.» Remarquons encore que le paragraphe 57 de l'inventaire après décès (t. I, doc. 299) comporte «un lot d'estampes coloriées, costumes turcs, portugais et autres, prisés deux francs».

Toute arrivée de voyageur venant d'Orient, tout envoi de costumes ou de documents constituaient un événement chez ces jeunes artistes. L'atelier de Jules Auguste (1789-1850), revenu de son long périple à travers la Méditerranée, fut une réserve incomparable de documents orientaux où tout le jeune monde artistique vint s'alimenter, comme nous le verrons plus tard, car je pense que c'est au retour d'Angleterre que Géricault devint assidu de son

Fig. 57. *Le Massacre des Mameluks rebelles dans le château du Caire.* Horace Vernet Lith. Engelmann, pl. 55 du *Voyage au pays du Levant* du Comte de Forbin.
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

atelier. Sans doute, d'ailleurs, est-ce à Londres en 1820 ou en 1821 qu'ils se sont connus; s'ils s'étaient rencontrés avant, c'est là qu'ils sont devenus plus intimes. La présence d'Auguste à Londres dans le voisinage de Géricault est attestée, comme nous le verrons, en 1821.

Quand Auguste rentra-t-il d'Orient? Nous ne le savons pas exactement. La seule étude importante que nous ayons sur ce curieux peintre, et qui l'a sauvé de l'oubli, est due à Charles Saunier qui a utilisé des notes de Philippe Burty qui se trouvaient alors en la possession de Maurice Tourneux et qui sont aujourd'hui perdues[1].

Un autre personnage allait contribuer à mettre en contact Géricault avec l'Orient; c'est le comte de Forbin, une des personnalités les plus attachantes de cette époque. Il avait hérité du XVIIIe siècle cette faculté d'adaptation que montrait au même moment Vivant-Denon. Noble ruiné, et dont le père et l'oncle avaient été exécutés, ce gentilhomme provençal de la branche des Forbin-La Barben avait été l'élève de Demarne, puis de David. En 1803, il devint l'amant de la princesse Pauline Borghèse qui en fit son chambellan; cela porta ombrage à Napoléon qui l'éloigna de la cour en 1807 et l'obligea à prendre du service dans l'armée. Forbin se battit au Portugal et en Autriche, mais il se dégagea de l'armée avant la fin de l'Empire et se retira à Rome et à Florence. Après les Cent-Jours commença son ascension: le 16 avril 1816, il fut élu membre libre de l'Académie des Beaux-Arts; le 16 juin, Louis XVIII en fit son directeur général des Musées royaux après la

démission de Denon[2]. L'ancien élève de David n'abandonna jamais pinceaux et crayons. Si sa peinture est un peu sèche, ses dessins témoignent d'une grande facilité d'observation. Libéral, ce fonctionnaire royal fréquentait l'atelier d'Horace Vernet et celui-ci l'a représenté dans *L'Atelier.* Il connut donc Géricault, essaya de faire acheter par l'Etat le *Radeau de la Méduse* et n'y réussit qu'après la mort de l'artiste, lors de la vente après décès.

En ce temps-là, l'administration se montrait en somme fort débonnaire. A peine nommé, Forbin sollicita du gouvernement royal un congé pour satisfaire le désir qu'il avait de connaître la Grèce et l'Orient. Il l'obtint. Le 22 août 1817, il s'embarquait à Toulon et était de retour moins d'un an après[3]. Forbin visita la Grèce, les côtes de l'Asie Mineure, la Syrie, la Palestine, l'Egypte, revint par Marseille. En pays d'Islam, afin de pénétrer partout, même dans les mosquées, il portait le costume musulman. Il tira de son voyage un livre qu'il fit illustrer, le plus souvent d'après ses dessins, par divers artistes, et notamment par Carle et Horace Vernet[4]. A la planche 55 (fig. 57), on trouve le *Massacre des Mameluks rebelles dans le château du Caire* que Forbin a décrit dans son texte, lithographié d'après le tableau qu'avait fait Horace Vernet et dont, nous l'allons voir, Montfort nous parle dans son rapport à Clément (t. I, doc. 369); c'est le tableau pour lequel Géricault avait racolé des Algériens dans la rue pour les amener dans l'atelier d'Horace Vernet. Les accointances entre Forbin et Horace Vernet se manifestent encore par le fait que Vernet tira un tableau d'un récit fait par Forbin du tragique amour d'un musulman et d'une chrétienne: *Ismayl et Maryam*[5].

Le précieux témoignage de Montfort nous a conservé le souvenir de l'effet produit chez Géricault par les dessins qu'avait rapportés d'Orient le comte de Forbin.

Deux fois, il en parle dans son manuscrit: «Mr le comte de Forbin dir. des Musées, ami de M. Horace Vernet venait souvent à l'atelier et lui avait narré les récits, inspiré le désir de traiter le sujet du massacre des mamelucks dans la citadelle du Caire, il avait à cet effet mis les dessins qu'il avait rapportés à la disposition de Mr Horace et de Mr Géricault»[6]. Cependant, auparavant, au paragraphe 16 de son sommaire, il nous parle non plus cette fois de Vernet, mais de Géricault: «16- Mr de Forbin était revenu d'Orient alors et Mr Géricault plein d'enthousiasme pour ses dessins, me charge de lui en copier quelques-uns, après en avoir obtenu l'autorisation.»[7]

Nous apprenons donc que Géricault, débordé d'ouvrage sans doute, utilisa Montfort pour conserver le souvenir de ces documents. Nous n'en sommes pas autrement surpris, puisque nous savons par Montfort qu'il fit faire deux copies de tableaux de Gros à celui-ci et à Lehoux et, par Clément, qu'il utilisa ce dernier à copier des esquisses du *Radeau.*

Plus que Delacroix, semble-t-il, Géricault suscita autour de lui une grande émulation. Solitaire, Delacroix utilisa des «rapins» pour l'aider; Géricault eut de véritables élèves; s'il eut vécu, il eût eu, comme Corot tout un groupe de disciples autour de lui, et ce qu'il fit faire à Montfort et à Lehoux prouve que sans doute, tel Rubens, il aurait utilisé ses aides

Fig. 58. *Mehemet Ali pacha d'Egypte, Alexandrie 8 mars 1818* Calque d'après un dessin du Comte de Forbin
Collection particulière.

et élèves pour constituer une véritable documentation d'atelier. Dès sa jeunesse (carnet du Louvre), il avait commencé à réunir cette documentation avec l'application que nous savons.

Je crois bien avoir trouvé quelques-uns de ces dessins faits par Montfort d'après ceux du comte de Forbin. Quatre calques du lot B[8] – ce lot qui ne comporte que des calques ou des dessins ayant trait à Géricault, qui de Mahérault passa à Dollfus, et est encore aujourd'hui conservé groupé – présentent des sujets orientaux (fig. 58, 60, 61, 62) qu'on sent observés sur le vif et non inventés. Dans l'un des plus curieux, fig. 62, l'artiste qui en est responsable a croqué toute une foule orientale passant dans la rue. Le calque fig. 58 représente un Oriental en buste, il a entre quarante et cinquante ans, porte une belle barbe en éventail, et une inscription au crayon nous révèle son identité: «Mehemet Ali pacha d'Egypte, Alexandrie 8 mars 1818»[9]. Figure 60, on voit dans la même position un homme barbu mais un peu plus âgé; l'inscription porte: «Le Kaid Mohamed de Tripoli, pèlerin de la Mecque 9 mars 1818 Alexandrie». Précisément, Forbin alla à Alexandrie, fut reçu plusieurs fois par le pacha Méhémet Ali qui appréciait les Français et, dit-il: «Quand l'intimité se fut établie entre nous, il me permit de

Fig. 59. *Mohamed Ali Pacha, vice-Roi d'Egypte, dédié à Monsieur le Baron Vivant Denon*
Signée dans le dessin: Horace Vernet 1818.
La tête copiée sur un dessin fait d'après nature par Mr le Comte du Forbin Imp. lithog. de F. D.
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

Fig. 60. *I Kadi, Mohamed de Tripoli, pèlerin de la Mecque, 9 mars 1818, Alexandrie*
Calque d'après un dessin du Comte de Forbin
Collection particulière.

dessiner son portrait.» Bien que la chronologie de la fin du voyage ne soit pas très rigoureuse, on voit qu'il visita l'Egypte au cours du premier trimestre 1818 et qu'il était à Alexandrie au début de mars. Une preuve supplémentaire, et cette fois irréfutable, que le calque du lot B (fig. 58), reproduit bien un dessin de Forbin, c'est que la tête en a été utilisée pour une lithographie signée Horace Vernet en 1818[10] et représentant Méhémet Ali à cheval (fig. 59); la tête apparaît naturellement inversée par rapport au dessin et pour assurer l'authenticité de l'effigie, sous la lithographie, il est écrit: «La tête copiée sur un dessin fait d'après nature par M. le Cte de Forbin.» Par ailleurs, Horace Vernet s'est servi encore une fois du dessin de Forbin pour son tableau *Le Massacre des Mameluks rebelles dans le château du Caire,* qu'une lithographie à la planche 55 reproduit dans l'ouvrage de Forbin (fig. 57), et c'est sans doute à cette planche que renvoie Forbin à la page 224 de son ouvrage[11], car il n'y a pas d'autre portrait de Méhémet Ali dans ce livre.

Sur la figure 61, on voit un Oriental barbu qui ressemble à Mohamed de Tripoli à côté de ses trois femmes. Delacroix ne fut donc pas le premier à avoir été invité à pénétrer dans un harem.

On peut donc considérer comme une hypothèse vérifiée que les calques orientaux du lot B (fig. 58, 60, 62) reproduisent bien des dessins du comte de Forbin et que ces calques, ou les dessins d'après lesquels ils ont été faits, sont de Montfort.

Poursuivons l'examen de ces calques dont nous avons tiré tant d'enseignements dans cet ouvrage, et étudions maintenant d'autres calques orientaux qui, cette fois, ne sont plus du lot B, mais du lot A, dû à Alexandre Colin.

Sur le calque (cat. 1870), trois Orientaux dans des poses diverses paraissent copiés sur des dessins. L'un d'eux est un bédouin arabe barbu, mal vêtu, qui monte à cheval jambes nues. Géricault me paraît avoir repris l'idée du dessin correspondant à ce calque pour le curieux bédouin à cheval que nous connaissons par un calque (cat. 1871A) et une lithographie de L. Boulanger (cat. 1871B) qui a dû être faite d'après une aquarelle. C'est une œuvre émouvante. L'état de la monture, vieux cheval cabossé, affaissé sur

Fig. 61. *Scène orientale, un homme et trois femmes*
Calque d'après un dessin du Comte de Forbin
Collection particulière.

Fig. 62. *Les pèlerins de la Mecque*
Calque d'après un dessin du Comte de Forbin
Collection particulière.

lui-même, la simplicité du harnachement, autant que celle du vêtement du cavalier, révèlent la pauvreté de la vie du bédouin dans le désert.

Au revers d'une feuille comportant des têtes en vue d'une composition de bataille, un cheik barbu conduit son coursier au pas allongé (cat. 1872), c'est un dessin de Bayonne. En revanche, nous ne savons pas où se trouve le lavis (ou aquarelle?) reproduisant un cheval arabe au repos, mais donnant signe de nervosité, tenu à la bouche par son cavalier qui porte un tromblon; seule la photo nous est connue (cat. 1873). Un dessin de l'Ecole des beaux-arts (cat. 1874) montre, vu de croupe côté hors-montoir, un cheval portant une selle arabe. Les cinq enfants d'un calque d'Alexandre Colin (cat. 1875) me paraissent appartenir à la même série. Un fumeur de narguilé dont la tête a été reprise de profil (cat. 1876) au Musée de Rouen a été calqué sur une feuille composite, que je ne peux malheureusement reproduire, probablement par Alexandre Colin.

M'appuyant sur ce que nous dit Montfort à propos de son activité de copiste pour Géricault, je me demande si ce n'est pas à lui qu'il faut attribuer trois aquarelles qui ont été exposées souvent et que personne n'a jamais contestées; Lorenz Eitner en a fait figurer une à son exposition des Etats-Unis en 1971-1972. Il s'agit du cat. 1877 à double face (verso: cat. 1878) et du cat. 1879 qui, au dos, porte un dessin à la plume d'un soldat turc (cat. 1880). En dehors du fait que ces trois personnages paraissent des nabots, tant leur corps est mal proportionné, le coloris est vulgaire, le lavis d'aquarelle est lourd, bourbeux, sans transparence, le dessin est faible, le modelé pauvre, les visages inexpressifs, voire grimaçants. Le dessin au trait (cat. 1880), au revers du cat. 1879, est à la fois «dur et mou», ce qui est souvent le fait des peintres médiocres. Ce dessin est inspiré d'une aquarelle, d'ailleurs d'une date indéterminée, existant au Cabinet des Estampes (fig. 63). Cette aquarelle a été reproduite dans le magazine *Elle* du 3 juillet 1978. La rédaction n'a pu me dire dans quel recueil du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale la photographie qu'elle a prise à la maison Roger Viollet et avait été faite; cette maison, consultée par moi, a pu seulement me dire qu'il s'agissait d'un *Janissaire, en tenue de guerre de l'Empire ottoman,* sans autre précision[12]. Il y a d'ailleurs écrit au bas: «Janissaire volontaire armé en guerre». Le timbre de la Bibliothèque royale donne comme limites chronologiques 1816-1848. L'écriture de l'inscription, notamment d'après la forme du double s, paraît plutôt postérieure à 1830. Les quelques recherches que j'ai faites au Cabinet des Estampes pour retrouver cette aquarelle ont été infructueuses.

Sans doute, les cat. 1877 et 1879 ont-ils appartenu à Charles Blanc; ils doivent s'identifier avec ces deux aquarelles double face qui sont passées à sa vente des 19-20 mars 1860. Le catalogue porte une curieuse mention: «Ces quatre superbes aquarelles ont été exécutées sous les yeux de M. Léon Cogniet.» Ne seraient-elles pas de Léon Cogniet lui-même, à moins que ce ne soit de Montfort ou de Lehoux? En tout cas, il suffit de les comparer à l'admirable *Soldat nègre* (cat. 1881), un des plus beaux dessins du siècle,

Fig. 63. *Janissaire volontaire armé en guerre, Empire Ottoman*
Aquarelle
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

exécuté par Géricault à la même époque, pour se rendre compte que ces fantoches dont le corps a l'air fait avec du son, tout juste bons à servir de guignols, ne peuvent être du même auteur. Si l'on met en regard encore le dessin à la plume d'un soldat qui est au dos du cat. 1879 (cat. 1880) avec le croquis à la plume cat. 1882 d'un Oriental qui est au revers d'une recherche pour le *Radeau,* éclatante est la supériorité du second sur le premier. La main lance le trait d'un jet sur le papier avec souplesse et décision, tandis que sur l'autre une main lourde appuie sur le papier pour écrire des contours semblables aux plombs d'un vitrail.

Malgré sa provenance Coutan-Hauguet, le cat. 1883 n'est pas à mon avis de la main de Géricault, mais de Léon Cogniet. Sa facture remarquable ne doit pas nous influencer, car les dessins de Cogniet, au moment où il connaissait Géricault, étaient d'extrême qualité.

L'aquarelle (cat. 1884) est certes d'une meilleure venue que les cat. 1877 et 1879: les couleurs sont très pâles et le trait un peu mou, les mains à peine indiquées. Cette œuvre a toujours été identifiée avec le *Turc debout* des deux ventes Schwiter, ce qui est une bonne origine; mais la comparaison avec le cat. 1881 ne lui est guère favorable.

Cat. 1891 *Portrait en buste de Mustapha*
Pierre noire et aquarelle, h. 0,300; l. 0,220
Musée du Louvre, Paris (RF 31700)

Un dessin au lavis de brun de l'Ecole des beaux-arts, (cat. 1885), est assez énigmatique. Il représente, cimeterre au poing et portant sa main à son cœur, un Turc qui a conduit son cheval dans les premières vagues de la mer, ce qui évoque une scène du Giaour de lord Byron. Le graphisme un peu lâché de ce dessin pourrait amener à s'interroger sur son caractère autographe si, à gauche, la même scène interprétée de face au lavis ne levait les doutes.

Est-ce à la même époque que Géricault a dessiné au revers de deux nègres en lutte (cat. 1706) une composition dramatique où apparaissent deux personnages enturbannés (cat. 1886)?

Le beau dessin cat. 1887 est un autographe, fait d'après quelque document.

Fait également partie de ce matériel iconographique que Géricault accumulait dans son atelier le croquis (cat. 1888) que nous ne connaissons plus que par une lithographie de Devéria, faisant partie de l'album de *Fac-similé de dessins extraits des livres de croquis de Géricault...,* publié par Blaisot en 1825[13]. Les gestes de ces personnages sont si peu naturels qu'ils doivent être recopiés de quelque illustration[14].

Montfort nous a raconté comment Géricault engagea un domestique musulman; notre artiste avait amené à l'atelier de Vernet, qui travaillait alors au *Massacre des Mameluks dans la citadelle du Caire,* de «pauvres diables algériens» qu'il avait rencontrés dans la rue et «qui disaient avoir fait naufrage»[15]. Il garde l'un d'eux comme domestique: Mustapha. Celui-ci, qui ne s'entendait pas avec le père de l'artiste, le quitta mais, à son enterrement il manifesta une grande douleur. Par un caprice de Géricault, nous connaissons son visage. Il le déguisa, en effet, en officier de dragons et le peignit ainsi à l'aquarelle (cat. 1889). Cette idée humoristique doit être due au facétieux Charlet, car au dos du dessin figure l'inscription: «Croquis de Géricault d'après son domestique Mustapha qui posait avec la tenue du Col. Bro. J'ai indiqué dans celui de derrière quelques places pour l'ajustement. Charlet.» Par «celui de derrière», Charlet désigne un petit croquis qui montre le personnage de dos. L'uniforme de dragon a peut-être été procuré par le colonel Bro, mais celui-ci l'aura emprunté à un de ses camarades, car il n'a lui-même jamais fait partie de ce corps. Géricault a peint une autre aquarelle de la tête et du buste de Mustapha en dragon (cat. 1890). Par le cat. 1889, nous en savons assez de son visage (forme des yeux, du nez, de la moustache) pour reconnaître le fidèle Mustapha dans une admirable aquarelle, entrée au Louvre en 1965 (cat. 1891), qu'il suffit de comparer aux aquarelles cat. 1877 et cat. 1879, pour se rendre compte une fois de plus que celles-ci ne peuvent être de Géricault!

C'est probablement deux de ces Algériens qui fournissent à Géricault les belles têtes d'Orientaux à l'aquarelle (cat. 1770) qui se trouvent au dos du dessin représentant en pied le *Mameluk de la Galerie d'Orléans* (cat. 1720), lequel lui-même a dû avoir pour modèle un de ces Orientaux ramassés dans la rue.

A une vente à l'Auktionshaus Dobiaschofsky à Berne les 19-21 octobre 1977 est passé un dessin à double face à la mine de plomb (h. 0,216; l. 0,344) sous le nom de Géricault: *Studienblatt mit Orientalen und Pferden.* Je n'ai pu obtenir une photographie de cette pièce.

Quant aux croquis de Turcs et d'Asiatiques figurant à côté de croquetons des chevaux barbes sur une feuille du Musée de Besançon (t. IV, cat. 1421), ce sont des dessins de fantaisie d'une époque indéterminée.

Un maure nu enturbanné qui fait le geste de se défendre (cat. 1892) dont on ne voit sur une feuille composite qu'une partie du buste est en réalité d'après un détail de la *Révolte du Caire* de Girodet (1892 A).

Voulant figurer un étalon amené à la jument, Géricault imagine cette scène en pays d'Orient. Dans l'aquarelle (cat. 1893), un étalon arabe dont le sexe est en érection est conduit à la bouche par un palefrenier oriental coiffé d'une sorte de capuchon; dans le fond à droite, la jument, tenue elle aussi à la bouche, paraît inquiète. Sans la recopier très exactement, Montfort a reproduit cette aquarelle dans une aquarelle du Musée du Louvre (fig. 64).

Il existe, d'après l'œuvre de Géricault, une belle lithographie par l'Anglais Andrew (fig. 65); elle est intitulée *Sanuton* (serait-ce le nom de l'animal?) avec référence à un éditeur rue de Seine; mais la signature indique en anglais «Drawn on stone by Andrew» et «Painted by Géricault». Quand Clément a catalogué l'aquarelle, elle était dans la collection Sartoris, de Londres. Peut-être Géricault l'avait-il emportée avec lui dans cette ville, car elle est signée «Géricault 1819», signature un peu appliquée que MM. Faideau et Laufer considèrent comme authentique.

A l'exposition Bernheim-Jeune de 1937, Pierre Dubaut avait prêté un petit tableau reproduisant l'aquarelle (cat. 1894) qui n'est aujourd'hui connue de Philippe Grunchec, de Lorenz Eitner et de moi-même que par une photographie.

Une autre version de la scène, quelque peu enjolivée, avec paysage (cat. 1895) existe au Musée Bonnat. Elle est plus faible. On y retrouve le palefrenier à manteau court et capuchon. D'après un dessin fait en vue de l'aquarelle ou d'après l'aquarelle elle-même, Alexandre Colin a fait un calque (cat. 1896). Pour la position de l'étalon, Géricault a dû utiliser le dessin à la mine de plomb (cat. 1897) de la donation Granville à Dijon où l'on voit une autre attitude de la jument.

Une autre aquarelle que Clément n'a pas connue est beaucoup plus naturaliste et représente *La Monte* (cat. 1898); ici, la jument est tenue à la bouche par le palefrenier à capuchon dont le visage à moustache visible de trois quarts, est bien de type arabe. Deux feuilles de croquis à la mine de plomb (cat. 1899 et 1900) sont des études d'après nature pour cette scène réaliste. Au recto du cat. 1899, on voit toute une série de croquis d'un ouvrier peintre en bâtiment travaillant sur son échelle (cat. 1901).

Un tableau de la collection Burrel au Glasgow Art Gallery, représente une monte (cat. 1902). D'une qualité

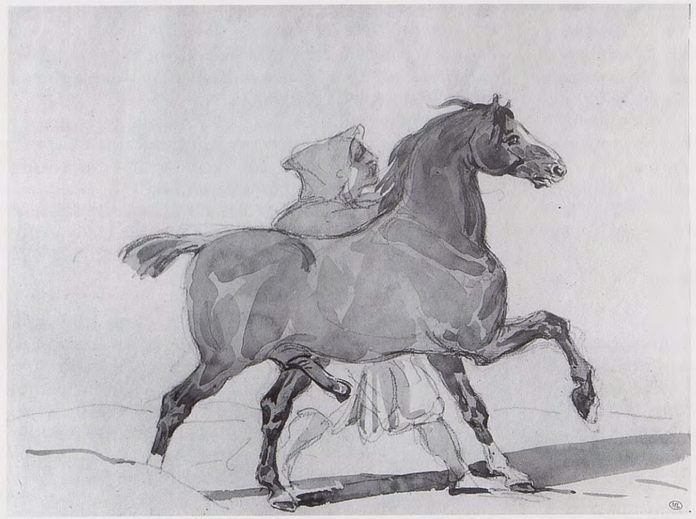


Fig. 64. *Etalon arabe conduit à la saillie*
Montfort d'après Géricault
Aquarelle, h. 0,229; l. 0,301
Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris (RF 8055).

Fig. 65. *Sanuton*
Andrew d'après Géricault
Drawn on stone by Andrew, painted by Géricault
Lithographie
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

des plus médiocres, il est d'une époque postérieure à Géricault.

Quant à la feuille de croquis du Musée de Lille (cat. 1903) où en quatre groupes s'affrontent un cavalier oriental pourvu d'un poignard avec une lionne, elle est au revers d'un cosaque au galop (cat. 1514) et doit donc être antérieure au voyage d'Angleterre.

A l'époque où il élaborait le *Radeau de la Méduse,* Géricault s'intéressait aussi aux nègres. Négritude et orientalisme se rejoignent d'ailleurs parfois, comme dans le très beau lavis de brun cité plus haut (cat. 1881) qui, selon Clément (supplément dessins n° 175*bis*), serait un soldat en costume égyptien fait d'après le modèle Joseph qui posa pour le *Radeau de la Méduse.* Jamais Géricault n'ira plus loin dans le sens de la grandeur que dans ce dessin qui doit avoir été fait au moment où il travaillait au *Radeau.*

Ce nègre Joseph, Géricault nous en a transmis une admirable effigie (cat. 1767) qui a été étudiée parmi les portraits. C'est une des œuvres les plus pathétiques de l'artiste; toute la détresse de la négritude est dans ces yeux douloureux, rendus sanguinolents par la conjonctivite.

On peut se demander comment les peintres trouvaient si facilement des modèles noirs. C'est un des résultats indirects de la traite. Les capitaines négriers ramenaient des Noirs en France comme ils rapportaient des singes ou des perroquets. Ils avaient seulement l'obligation de les faire revenir aux Iles, engagement qui la plupart du temps n'était pas observé. Il en résultait que toute une population de couleur faite de Noirs et de métis, car ses nègres se mélangeaient souvent aux Européens, se pressait particulièrement dans les ports.

Le *Nègre Joseph* est le seul portrait de Noir attribué par Clément à Géricault. Pour d'autres attributions, la difficulté réside dans le fait qu'en matière de portraits, sauf de rares exceptions, l'artiste a attaqué directement la toile sans avoir fait d'études dessinées préalables, qui pourraient nous guider.

Le beau portrait du Musée Denon à Châlon-sur-Saône (cat. 1904) a été donné en 1829 au musée par M. Carbillet. C'est du moins ce que disent les catalogues, dont le plus ancien remonte à 1878.

Aucun document d'archives de cette époque, m'a-t-on dit, n'a été conservé, qui justifie cette assertion. Mais l'extraordinaire qualité de l'œuvre donne confiance en ce pedigree et nous aurions ici un des plus anciens tableaux parus après la mort de l'artiste. L'œuvre est certainement due à un artiste formé aux méthodes néo-classiques, car elle est exécutée ou plutôt enlevée en majeure partie en frottis, et ce tapotement du pinceau sur la toile donne à cette peinture une singulière vibration. Le principe des contrastes simultanés qui dégage le côté lumineux de la figure sur un fond sombre et silhouette la partie ombrée sur un fond clair, qui, lui, est exécuté en demi-pâtes, est typiquement de Géricault. Nulle effigie peinte par lui n'a autant de présence que celle-ci, qui révèle une ardente communication entre l'artiste et son modèle.

Le Portrait d'un Nègre à la tunique rouge de l'Albright-Knox Art Gallery à Buffalo (cat. 1905), que Lorenz Eitner avait fait figurer à l'exposition des Etats-Unis en 1971-1972 n'est pas comme le précédent une pénétrante étude psychologique[16]. C'est un «tableau», caressé par un pinceau qui recherche un bel effet de couleur; c'est un splendide morceau de peinture. La façon dont l'artiste qui l'a peint modèle les ombres et les lumières sur ce visage noir est prodigieuse. Ici, la lumière ne vient pas de côté, mais de face, et frappe directement au front le robuste visage. Malgré ces éminentes qualités, cette œuvre, par sa facture, par ce fond blanc insolite qui facilite trop la tâche du peintre, nous éloigne du style et de la manière de Géricault; elle doit lui être d'ailleurs, postérieure. Philippe Grunchec partage cet avis.

Dans le Nègre croisant les bras et tournant la tête vers la droite en souriant, d'une collection privée (cat. 1906), la difficulté n'a pas été esquivée et le fond est sombre; il a reçu beaucoup de petits repeints qui l'ont bouché et qui ont atténué la vibration des frottis qu'il serait souhaitable de voir renaître. La chemise blanche contraste un peu vivement avec le noir de la peau. L'éclairage est fort bien entendu; il vient ici de la droite et frappe la face sur laquelle, en quelque sorte, il se réfléchit. Sur ce visage comme sur celui du nègre Joseph, les lumières, au lieu d'être données par des reliefs de pâtes, comme cela est de règle en peinture, sont obtenues en glacis; dans ce Nègre les bras croisés, à l'inverse de la coutume, ce sont les ombres qui s'empâtent parfois.

Après ces quatre tableaux de qualité vient la cohorte ou plutôt la cohue des nègres donnés à Géricault à tour de bras. Une avalanche de nègres a envahi son œuvre: cat. 1907-1918 et de nombreux autres pourvus ou non d'un certificat, que je ne peux publier.

Peu sont dans des musées; quelques-uns ont eu la faveur d'expositions ou de commentaires critiques. La plupart sont postérieurs à Géricault, voire de la seconde moitié du XIXe siècle. L'un d'eux, le cat. 1917, cependant, sous la plume de M. Lem est passé de Mme Vigée-Lebrun, nom sous lequel il avait été exposé en 1953, à Géricault!

Le dessin du nègre (cat. 1909) a bénéficié de l'autorité de Lorenz Eitner, attribution acceptée par Donald Rosenthal, mais cette figure me paraît très postérieure à l'époque de Géricault.

Les Orientaux ont suscité moins d'attributions fantaisistes. Cependant, comment a-t-on pu voir la main de Géricault dans ce tableau légué en 1891 au Musée de Bruxelles et représentant un pacha assis sur son trône (cat. 1919)?

On ne peut que s'étonner de la facilité qui a fait mettre sous le nom de Géricault dans diverses expositions deux personnages aux turbans qui n'ont d'ailleurs d'oriental que la coiffure et qui datent tout au plus des environs de 1850 (cat. 1920). Un autre homme au turban, sans doute de la même époque (cat. 1921) est apparu dans deux expositions aux Etats-Unis. Au Musée Lombard, de Doullens, est exposée aussi, sous le nom de Géricault encore, une *Tête de mameluk* (cat. 1922), modèle occidental affublé également

d'un turban. A côté des Noirs, les enturbannés ont donc alimenté les apocryphes de Géricault.

Au dossier Géricault des Archives de la Sauvegarde de l'Art français, on trouve une lettre du directeur de la galerie Druet en date du 24 mars 1924, recommandant au duc de Trévise pour son exposition une étude peinte représentant *La Mort du Sultan Mahmoud* appartenant à M. Dunan, 95 rue de Lille. Le duc a écrit en marge: «écrit le 25/9/24»., Sans doute ce tableau lui a-t-il paru apocryphe, puisqu'il n'apparaît pas au catalogue de l'exposition.

[1] Charles Saunier, «Un artiste romantique oublié, Monsieur Auguste», in *G.B.A.*, juin-juillet-septembre 1910, pp. 441-460, 51-68, 229-242.

[2] Il mourut en fonction le 23 février 1841.

[3] Son ouvrage ne donne pas de date précise pour son retour, mais ce doit être vers le mois de mai.

[4] *Le Voyage dans le Levant en 1817 et 1818,* orné de 80 planches, Paris, 1819, in-f° et in-8°; Carle Vernet a illustré les pl. 10, 41, 42, 46; Horace Vernet les pl. 55 et 78.

[5] p. 158 du Voyage dans le Levant et sujet de la pl. 78 d'Horace Vernet (voir note précédente).

[6] Ms. de Montfort, p. 12 (biffé).

[7] *Id.*, p. 6.

[8] HISTORIQUE: Calque d'Antoine-Alphonse Montfort, ou d'un dessin de celui-ci reproduisant lui-même un dessin du comte de Forbin, à la mine de plomb. Vente Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Vente Jean Dollfus, 4 mars 1912, partie du n° 56. Lot adjugé 355 francs (avec le n° 57) à Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

[9] Sur ce dessin d'après Forbin, l'inscription dit *Mehemet Ali;* dans son livre, il appelle le pacha *Mohamed Ali;* les deux formes étaient employées alors.

[10] *Mohamed Ali, Pacha, Vice-Roi d'Egypte. Dédié à Monsieur le Baron Vivant Denon,* Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

[11] «Quant à sa figure je renvoie au portrait que Mohamed Pacha me permit de faire de lui, qui a été lithographié avec tant de talent par M. Horace Vernet et qu'on trouvera dans cet ouvrage.»

[12] Lettre du 7 mars 1979.

[13] C. Clément, Paris, 1879, reproductions, p. 419, n° 9.

[14] Les cat. 1877 et 1888 présentent d'ailleurs le même type de costume croisé sur la poitrine, les cheveux nattés devant les oreilles, les coiffures hautes et penchées, les moustaches très pointues et cirées (?).

[15] Ms. de Montfort, *op. cit.*, p. 14.

[16] Lorenz Eitner renouvelle son opinion dans le compte rendu qu'il fait du livre de Philippe Grunchec, in *Burl. Mag.*, mars 1980, p. 209.

CATALOGUE

INDICATIONS CONCERNANT LE CATALOGUE

Les œuvres proposées comme authentiques sont indiquées sans nom d'auteur, le titre étant de caractère gras. Quant aux œuvres attribuées à Géricault qui n'ont pas été retenues, leur titre est en caractère maigre. L'auteur présumé en est éventuellement indiqué à moins que ne figure la mention: auteur inconnu.

Les documents se rapportant à une œuvre cataloguée portent le numéro de celle-ci suivi d'une lettre de l'alphabet sauf pour les sculptures où le numéro suivi d'une lettre de l'alphabet correspond à un exemplaire de la sculpture considérée.

Pour connaître la mention complète des expositions «Géricault» indiquées d'une façon sommaire dans le catalogue, se référer à *Documents et Témoignages* (Tome I), à la date concernée.

Dans le cas des dessins recto/verso, l'historique figure au recto sauf si le recto est publié dans un volume ultérieur à celui où est publié le verso.

1426
PAYSAGE À L'AQUEDUC

Huile sur toile, h. 2,500; l. 2,197

Paysage à plans alternés, dans le fond une haute montagne dominée par un donjon carré. Au plan intermédiaire, un viaduc à deux rangs d'arcades unit la rive située à gauche à un massif rocheux couronné de cyprès et que surmonte un château à plusieurs tours. Au tout premier plan sur la rive, un vieil homme coiffé d'un bonnet rouge, le torse nu, le menton appuyé sur un bâton, parle avec un homme nu assis. Derrière lui, dans le fleuve, deux nageurs, plus loin un baigneur jette de l'eau avec sa main, tandis qu'un autre s'accroche à la rive. A gauche, faisant portant sur toute la hauteur du tableau, assise sur des rochers, une construction surmontée d'une loggia et d'un pin parasol.

HISTORIQUE: Figure à la vente anonyme du 30 mai 1903, Drouot, Paris, n° 23, sous le titre: *Paysage avec rochers et constructions,* avec l'indication suivante: «Toile. Haut., 2 m. 50 cent.; larg., 2 m. 18 cent.» La décharge de cette vente à l'Enregistrement en date du 1er juillet 1903 aux Archives de la Seine porte que le vendeur était M. Petit-Le Roy, 32 avenue Montaigne à Paris et qu'il a été acheté, avec le cat. 1427, 1205 francs par M. Lavillé. Une note au catalogue indique que: «Ces deux tableaux ont été peints par Géricault pour son ami Marceau dont ils ornaient l'habitation à Villers-Cotterêts. Ils proviennent en dernier lieu du Château de Montmorency.» Après la vente de 1903, ils disparaissent de la circulation pendant cinquante ans. On les voit revenir en 1953 à l'exposition *Géricault* de Winterthur où ils étaient prêtés par Paul Brame et César de Hauke; la maison Hector-Brame n'a rien pu me dire sur les conditions dans lesquelles elle les avait acquis. Par la suite, ils appartiennent à Walter P. Chrysler Jr. et figurent dans plusieurs expositions aux Etats-Unis. Vente "The Estate of Walter P. Chrysler, Jr.", Sotheby, New York, 1er juin 1989, n° 110 (repr.), adjugé 2 420000 dollars à M. Guy Stair Sainty. Don de James A. Moffett au Metropolitan Museum of Art en 1989.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 70 – *Paintings from the collection of Walter P. Chrysler Jr.,* Portland, Seattle, San Francisco, Los Angeles, Minneapolis, Saint-Louis, Kansas City, Detroit, Boston, 1956-1957, n° 73 (repr.) – *French Paintings 1789-1929 from the collection of Walter P. Chrysler, Jr.,* Art Institute, Dayton, 1960, n° 15 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 31 (repr.) – *French paintings from The Chrysler Museum,* Raleigh, Birmingham, 1986-1987, n° 19 (coul.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 11 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 161, repr. n° 204 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Huggler, "Two unknown landscapes by Géricault", in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 234, 235, fig. 2 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault and the chronology of his early work", in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 131-136, 142, fig. 2 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 126, 342 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 120 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 11, 35 – R. Lebel, Paris, s. d., [1960], pp. 2, 3, 7, 8, 9, pl. 2 – R. Lebel, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne», in *L'Arte,* fasc. IV, 1960, pp. 328,329, 333-335, pl. 2. – J. Leymarie, *La peinture française – Le XIXe siècle,* Genève, 1962, p. 63 – L. Eitner, «Géricault's "Dying Paris" and the meaning of his romantic classicism», in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 23, 32, note 5 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 33, 142, fig. 27 – F. H. Lem, «Esthétique de Géricault, B. Le paysagiste», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – J. Wiercińska, «Théodore Géricault et le lancier polonais du Musée National de Varsovie», in *Bulletin du Musée National de Varsovie,* 1967, n° 3, p. 89 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 136, 362 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 448 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 299, note 7, 300, 306, 307, 310, note 8, 311 – A. Trèves, «Anniversaire 1974, Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. I, Dijon, 1976, p. 139 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 129 (repr.), pl. XXVI (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, pp. 218, 219 (fig. A) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, pp. 106, 107 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 142-145, 340, notes 25-27 et 34, fig. 120 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 80, fig. 2 – *Géricault,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, pp. 37, 54 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 200 – "Recent Acquisitions: A Selection 1989, 1990", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 2, Fall, 1990, pp. 40-41 (coul.) – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 10-33, fig. 6, 52-55, n° 11 (coul.), 70 – «Chronique des Arts», in *G.B.A.,* mars 1991, n° 248 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, pp. 370, 371.

Etude critique pp. 8, 9, 10, 13

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Acc. No. 1989-183)

1427
PAYSAGE AU TOMBEAU DE CAECILIA METELLA

Huile sur toile, h. 2,500; l. 2,219

Le motif principal est un tombeau monumental assis sur un promontoire rocheux situé au coude d'une rivière. On accède à ce tombeau par un escalier.
Un pont à cinq arches unit les deux rives. Les deux arches de droite sont rompues et remplacées par une passerelle provisoire en bois.
Au second plan à gauche, à contre-jour, un autre promontoire en pente.
Ciel clair, bleu et nuageux.
Devant le pont, un canot dans lequel se trouvent un homme assis, et un nautonier qui semble sur le point d'accueillir un couple et un enfant restés sur la rive.

HISTORIQUE: Figure à la vente anonyme du 30 mai 1903, Drouot, Paris, n° 22, sous le titre: *Village au bord d'une rivière,* avec l'indication suivante: «Toile. Haut., 2 m. 50 cent.; larg., 2 m. 18 cent.» La décharge de cette vente à l'Enregistrement en date du 1er juillet 1903 aux Archives de la Seine porte que le vendeur était M. Petit-Le Roy, 32 avenue Montaigne à Paris et qu'il a été acheté, avec le cat. 1426, 1205 francs par

M. Lavillé. Une note au catalogue indique que: «Ces deux tableaux ont été peints par Géricault pour son ami Marceau dont ils ornaient l'habitation à Villers-Cotterêts. Ils proviennent en dernier lieu du Château de Montmorency.» Après la vente de 1903, ils disparaissent de la circulation pendant cinquante ans. On les voit revenir en 1953 à l'exposition *Géricault* de Winterthur où ils étaient prêtés par Paul Brame et César de Hauke, la maison Hector-Brame n'a rien pu me dire sur les conditions dans lesquelles elle les avait acquis. Par la suite, ils appartiennent à Walter P. Chrysler Jr., et figurent dans plusieurs expositions aux Etats-Unis. Vente Christie, Londres, 30 juin 1970, n° 20 (repr.), avec les dimensions suivantes: "275.5 by 218.5 cm". Acquis à cette vente par le Musée du Petit Palais de Paris, sur le fond Dutuit, pour 26 000 guinées, soit 65 500 dollars.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 71 – *Paintings from the collection of Walter P. Chrysler Jr.,* Portland, Seattle, San Francisco, Los Angeles, Minneapolis, Saint-Louis, Kansas City, Detroit, Boston, 1956-1957, n° 72 (repr.) – *French Paintings 1789-1929 from the collection of Walter P. Chrysler Jr.,* Art Institute, Dayton, 1960, n° 14 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 32 (repr.) – *De David à Delacroix, Peinture française de 1774 à 1832,* Grand Palais, Paris, 1974-1975, n° 75, pl. 150 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 19 (coul.) – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, n° 49 (repr.), pl. 12 (coul.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 11 (coul.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 10 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 160, repr. n° 203 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Huggler, "Two unknown landscapes by Géricault", in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 232, fig. 1, 234 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault and the chronology of his early work", in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 131-136, 142, fig. 1 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 126, 342 – L. Eitner, "The Sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 120 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 11, 35 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 2, 7-9, pl. 1 – R. Lebel, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne», in *L'Arte,* fasc. IV, 1960, pp. 328, 333-335, pl. 1. – J. Leymarie, *La peinture française – Le XIXe siècle,* Genève, 1962, p. 63 – V. N. Prokofiev, *Théodore Géricault,* Moscou, 1963, p. 233 (repr.) – L. Eitner, «Géricault's "Dying Paris" and the meaning of his romantic classicism», in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 23, 32, note 5 – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 33, 142, fig. 26 – F. H. Lem, «Esthétique de Géricault, B. Le paysagiste», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – J. Wiercińska, «Théodore Géricault et le lancier polonais du Musée National de Varsovie», in *Bulletin du Musée National de Varsovie,* 1967, n° 3, p. 89 – *Apollo,* juin 1970, annonce de vente pour Christie, p. XXX (repr.) – «Un Géricault revient à Paris», in *Connaissance des Arts,* septembre 1970, p. 9 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 136, 362 – «La Chronique des Arts», supplément à *G.B.A.,* février 1971, p. 178 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 769 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447-448 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 299, 300, 301, fig. 1, 302, 303, 306-308, 310, 312, note 5 – A. Trèves, «Anniversaire 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 142, fig. 156, 143 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. 1, Dijon, 1976, p. 139 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 130 (repr.), pl. XXVII (coul.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 – L. Eitner, "Géricault Exhibition at the French Academy in Rome", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 222 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 142-145, 340, notes 25-27 et 34, pl. 26 – *French Paintings from the Chrysler Museum,* Raleigh, Birmingham, 1986-1987, pp. 38, 39, fig. 24 – *Géricault,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, pp. 37, 54 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 200 – "Recent Acquisitions: A Selection 1989-1990", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 2, Fall, 1990, pp. 41 (cité) – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 10-33, fig. 5, 48-51, n° 10 (coul.), 70 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, pp. 370, 371.

Etude critique p. 8, 9, 10, 12, 13

MUSÉE DU PETIT PALAIS, PARIS (Inv. Dut. 1170)

1428
PAYSAGE AUX HALEURS DE BATEAU

Huile sur toile, * h. 2,510; l. 2,183

Signé en bas au centre: *T Géricault*

Au premier plan, trois pêcheurs tirent une barque à fond plat pour la mettre à l'eau. A la poupe, un quatrième pousse l'embarcation à l'intérieur de laquelle se trouve un cinquième pêcheur. A droite, un pin parasol et un palmier entrecroisés. Fond de paysage avec aqueducs et promontoire rocheux. Une montagne domine le tout.

HISTORIQUE: Collection Ary Scheffer. Vente Ary Scheffer, Drouot, Paris, 15-16 mars 1859, n° 28: «Paysage. Au premier plan des pêcheurs mettent à l'eau une barque.» Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Dornan, acquéreur du tableau à la vente Scheffer pour 1150 francs. On le retrouve à la vente anonyme, galerie Charpentier, Paris, 3 décembre 1959, n° 52, sous le titre «Paysage d'Italie au petit jour» (adjugé 3 800 000 francs). Collections Huntington Hartford, New York, 1960; lequel prête ce tableau jusqu'en 1964 à la Gallery of Modern Art, New York. Wildenstein, New York. Acquis par la Neue Pinakothek de Munich, en 1978.

EXPOSITIONS: *Nature as scene,* Wildenstein, New York, 1975, n° 29 – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 5 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 159, repr. n° 202 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Burty, «Collection Ary Scheffer», in *G.B.A.,* 1er avril 1859, p. 47 – «Chronique, documents, faits divers», in *Revue universelle des arts,* 1859, IX, p. 95 – C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 235; septembre 1867, peintures n° 13 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 72, peintures n° 16 – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 61, note 4 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 2, 3, 7-9, 14, notes 12 et 13, pl. 6 et 10 (détail) – R. Lebel, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'ins-

Cat. 1428 *Paysage aux haleurs de bateau*
Huile sur toile, h. 2,510; l. 2,183
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich (Inv. Nr. 14561)

piration italienne», in *L'Arte,* fasc. II, pp. 328, 329, 333-335, 340, notes 12 et 13, pl. 6 et 10 (détail) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 63 – F.H. Lem, «A propos de Géricault», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – L. Eitner, «Géricault's "Dying Paris" and the meaning of his romantic classicism», in *Master Drawings,* spring 1963, pp. 23, 32, note 5 – R. Jullian, «Géricault et l'Italie», in *Arte in Europa,* Milan, 1966, p. 902, note 4, fig. 605 – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 20 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, pp. 67, 68 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, pp. 447-448, n° 16 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 299, note 3, 300, 303, 306, 307, 310, note 1, 311 – A. Trèves, «Anniversaires 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – "Art across North America", in *Apollo,* février 1976, pp. 138, fig. 3, 139 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. 1, Dijon, 1976, p. 139 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 128 (repr.) – *Bayerische Staatsgemäldesammlungen,* Jahresbericht 1978, Munich, s.d. [1979], pp. 9, 10, Abb. 5, 11 – «La Chronique des Arts», supplément à *G.B.A.,* avril 1979, p. 21, n° 105 (repr.) – *Nineteenth Century French Drawings,* Hazlitt, Gooden & Fox, Londres, 1979, p. 3 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, pp. 219, 220, fig. B – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 210 – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, pp. 106, 107 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 142-145, 340, notes 25-27 et 34, pl. 25 – *French Paintings from the Chrysler Museum,* Raleigh, Birmingham, 1986-1987, pp. 38, 39, note 3, fig. 23 – *101 Meisterwerke 1969-1987,* Munich, 1987, p. 76 (coul.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 80, fig. 1 – *Géricault,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, pp. 37, 54 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 200 – "Recent Acquisitions: A Selection 1989-1990", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 2, Fall, 1990, pp. 41 (cité) – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 10-33, fig. 4, 43-44, n° 5 (coul.), 68-69 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, pp. 370, 371.

Etude critique pp. 8, 9, 10, 12, 13, 14

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, NEUE PINAKOTHEK, MUNICH (Inv. Nr. 14561)

1429
ÉTUDES POUR LE PAYSAGE AUX HALEURS DE BATEAU

Pierre noire, plume et encre grise, h. 0,180; l. 0,130

En haut à gauche, encadré, un rapide croquis à la pierre noire, servant de mise en place pour le paysage du tableau de Munich (cat. 1428). A droite, à la plume, également encadré, une montagne pyramidale enveloppée de nuages. Au-dessous de ces deux croquis, l'esquisse à la plume de la composition définitive, avec les pêcheurs au premier plan.

HISTORIQUE: Clément catalogue sous le n° 5: «Deux paysages. Ils rappellent les deux tableaux en hauteur dont l'un appartient à M. Dornan. – A la plume et à l'aquarelle. – A M. Sauvé. H., 230. – L., 210 mill.» Les dimensions données par C. Clément concernent le cat. 1430. L'autre paysage, de même sujet, est vraisemblablement le cat. 1429, dont le pedigree est semblable à celui du cat. 1430 jusqu'en 1877. Collection Sauvé (?). Passe à la vente après décès Alfred Sensier, Drouot, Paris, 10-15 décembre 1877, n° 432. Adjugé 16 francs avec le n° 431 (cf. t. IV, cat. 1071 et 1072). On le retrouve à la vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, n° 50. Adjugé 105 francs à Sortais. Collections Georges Sortais; duc de Trévise; Pierre Dubaut. Acquis par M. et Mme Granville en 1956. Donné au Musée de Dijon en 1969, fait partie de la Section d'Art moderne et contemporain. Les pedigree publiés précédemment mentionnent, à partir de 1937, la collection Destailleur avant Alfred Sensier. Cependant, ce dessin n'apparaît pas à la vente [Destailleur], Drouot, Paris, 27-28 avril 1866.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 178 – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 29 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 93 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 135 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 36 – *Dessins du Musée des beaux-arts de Dijon,* Louvre, Paris, 1976, n° 37 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 9 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 158, repr. n° 200 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 135, note 21 – M. Huggler, "Two unknown landscapes by Géricault", in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 234, 235, fig. 4, 237 – R. Lebel, Paris, s.d. [1960], p. 3, fig. 8 – R. Lebel, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne», in *L'Arte,* fasc. IV,

1960, p. 329, fig. 8 – *Works of art from the collection of Paul J. Sachs,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1965-1966, New York, 1966-1967, n° 41, cité – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 461, n° 5 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 299, note 4, 306 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. 1, Dijon, 1976, pp. 139-140, n° 117 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 106 – *Neue Pinakothek München,* Munich, 1981, p. 112 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 143, 340, note 28, fig. 124 – *101 Meisterwerke, 1969-1987,* Munich, 1987, p. 76 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 47, n° 9 (coul.), 69-70.

Etude critique pp. 10, 11

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 242)

1430
ÉTUDE POUR LE PAYSAGE AUX HALEURS DE BATEAU

Mine de plomb, plume et encre brune, aquarelle, h. 0,232; l. 0,206

Etude d'ensemble pour le cat. 1428. Géricault a supprimé ici les deux arbres qui, dans le tableau de Munich, sont situés à droite, au premier plan.
D'autre part, dans ce dessin, les pêcheurs ne mettent pas la barque à l'eau, mais la tirent vers la rive.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dans la collection Sauvé, ce dessin apparaît ensuite à la vente après décès Alfred Sensier, Drouot, Paris, 10-15 décembre 1877, n° 426, adjugé 155 francs à M. Rissler-Kestner. D'après le catalogue de la vente Trévise, aurait appartenu à la collection Mathey. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 18, adjugé 15500 francs à Maurice Gobin. Acquis de ce dernier par Paul J. Sachs. Prêté au Fogg Art Museum dès 1938, puis légué par Meta et Paul J. Sachs en 1965.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 28 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 92 – *French drawings of five centuries,* Detroit Institute of Arts, Detroit, 1951, n° 43 (repr.) – *Landscape drawings and watercolors,* The Pierpont Morgan Library, New York, 1953, n° 35 – *Works of art from the collection of Paul J. Sachs,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1965-1966; Museum of Modern Art, New York, 1966-1967, n° 41 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 30 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 6 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 157, repr. n° 201 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 5 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 5 – «Chronique de l'hôtel Drouot», in *L'Art,* 1878, XII, p. 69 – K. Berger, New York, 1946, n° 1 (repr.) – A. Mongan et P. J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art,* Cambridge, 1946, pp. 370, 371, n° 692, fig. 363 – J. Knowlton, «Book reviews», in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 135, note 20, fig. 9 – M. Huggler, "Two unknown landscapes by Géricault", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 234 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 3, 15, notes 14 et 15, fig. 7 – R. Lebel, «Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne», in *L'Arte,* fasc. IV, 1960, pp. 329, 341, notes 14 et 15, fig. 7 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 461, n° 5 – J. Szczepińska-Tramer, «Recherches sur les paysages de Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 299, note 4 et 7, 306 – *Dessins du Musée des beaux-arts de Dijon,* Paris, février-mai, 1976, p. 27 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 106 – H. Zerner, "Théodore Géricault, artist of man and beast", in *Apollo,* juin 1978, p. 480, fig. 1 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 143, 340, note 28, fig. 125 – *101 Meisterwerke,* 1969-1987, Munich, 1987, p. 76 – *Neue Pinakothek München,* Munich, 1981, p. 112 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 45, n° 6 (coul.), 69.

Etude critique p. 11

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS. (Acc. No. 1965.287)

1431
ÉTUDE DE PAYSAGE

Aquarelle, h. 0,230; l. 0,210

Composition reprenant celle du cat. 1428, mais avec la montagne pyramidale du cat. 1429.

HISTORIQUE: Probablement l'un des deux dessins catalogué par Clément (avec le cat. 1430) dans la collection Sauvé. On perd sa trace par la suite.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 5 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 5.

Etude critique p. 11

COLLECTION PARTICULIÈRE

1432
ÉTUDES DE PÊCHEURS

Mine de plomb, h. 0,206; l. 0,281

Cachet de la collection Léon Bonnat

En haut, à gauche, un pêcheur agenouillé tire son filet. En haut, au centre, un personnage caricatural près d'une gueule de monstre ouverte (?). Au centre et en bas, plusieurs recherches pour le groupe de pêcheurs nus halant une barque, ces derniers sont dirigés vers la droite ou vers la gauche. En bas à droite, un personnage nu est attaqué par des hommes également nus qui veulent le noyer (?). Verso: cf. cat. 1433.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 89.

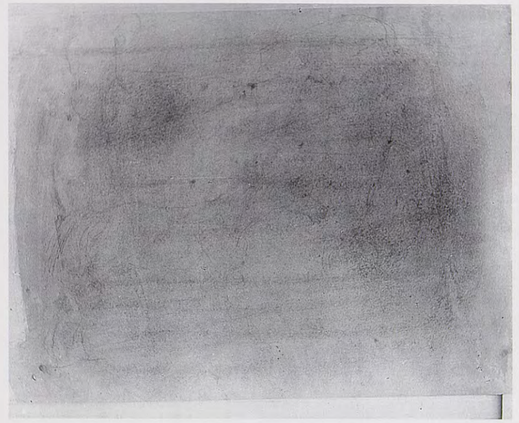
BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 135, note 22 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 67 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 106 – *Neue Pinakothek München,* Munich, 1981, p. 112 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 340, note 28 – *101 Meisterwerke, 1969-1987,* Munich, 1987, p. 76 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 46, 47, fig. 7b.

Etude critique p. 11

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 766 r°)

1433
CHEVAL DE PROFIL

Mine de plomb, h. 0,206; l. 0,281



Il est vu côté hors montoir. Croquis à peine distinct. Recto: cf. cat. 1432.

Etude critique p. 11

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 766 v°)

1434
ÉTUDE DE PÊCHEURS ET AUTRES CROQUIS

Plume, aquarelle, quelques rehauts de rouge et de bleu, h. 0,143; l. 0,186

Cinq hommes nus, dont l'un est coiffé d'un bonnet de pêcheur, halent vers la droite un bateau qui n'est pas représenté. En sens inverse de la feuille, l'artiste a barbouillé au lavis une scène de combat. A droite de celle-ci, sur le bord déchiré de la feuille, se voit l'arrière-main d'un cheval, monté par un cavalier brandissant un sabre. Recto: cf. cat. 1724.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 106 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 45, fig. 7a, 46.

Etude critique p. 11

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 11670 v°)

1434 A
GROUPE DE PÊCHEURS

Plume, h. 0,105; l. 0,178

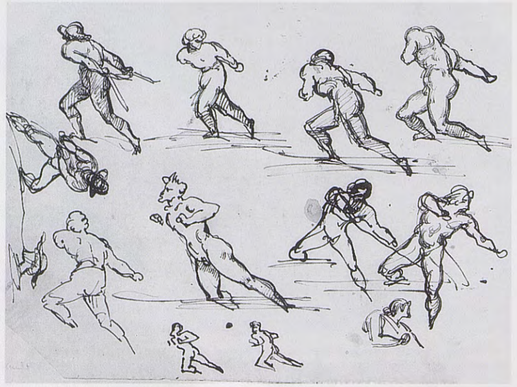
Alexandre Colin

Calque partiel du cat. 1434

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 11

COLLECTION PARTICULIÈRE



1435
HOMMES NUS HALANT UNE BARQUE

Plume et encre brune, h. 0,147; l. 0,198

En haut, quatre pêcheurs halant vers la gauche; au-dessous, et en travers de la feuille, reprise du même sujet, l'un des hommes faisant le geste de pousser le bateau. La plupart d'entre eux sont nus, quelques-uns portent un chapeau et des culottes s'arrêtant aux mollets.

HISTORIQUE: Collection David d'Angers. Page d'album vue par l'auteur, à la galerie Paul Prouté, en 1972.

EXPOSITIONS: *Nineteenth Century French Drawings,* Hazlitt, Gooden & Fox, Londres, 1979, n° 5 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 7 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 340, note 28 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 46, n° 7 (coul.), 69.

Etude critique p. 11

COLLECTION PARTICULIÈRE

1436
PÊCHEURS HALANT UNE BARQUE

Plume et encre brune, h. 0,142; l. 0,197

En haut, le groupe de pêcheurs halant une barque, et que l'on retrouve dans le cat. 1428, est déjà défini et mis en place. Au-dessous, étude du même motif et reprise des torses d'hommes dans diverses positions.

HISTORIQUE: Collection David d'Angers. Page d'album vue par l'auteur, à la galerie Paul-Prouté, en 1972.

EXPOSITIONS: *Nineteenth Century French Drawings,* Hazlitt, Gooden & Fox, Londres, 1979, n° 4 (repr.) – *Géricault's Heroic Landscapes,* Metropolitan Museum of Art, New York, 1990-1991, n° 8 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 340, note 28 – G. Tinterow, "Géricault's Heroic Landscapes. The Times of Day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* vol. XLVIII, n° 3, Winter 1990-1991, pp. 46, n° 8 (coul.), 69.

Etude critique p. 11

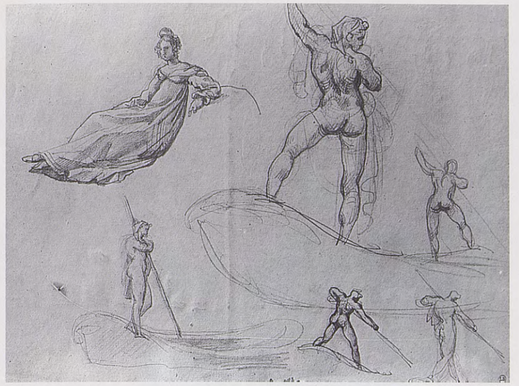
COLLECTION PARTICULIÈRE

1437
FEMME ASSISE ET BATELIERS

Mine de plomb, h. 0,209; l. 0,265

Cachet de la collection Léon Bonnat

En haut à gauche, une jeune femme assise tournée vers la gauche, le bras appuyé sur un rocher ou le rebord d'une barque. Cinq études de bateliers italiens nus maniant une perche, l'un d'eux au repos, appuyé sur celle-ci. Verso: cf. cat. 1438.



HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 87.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 135, note 22, fig. 10 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 340, note 28.

Etude critique pp. 11, 12

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 764 r°)

1438
FEMME JOUANT DE LA GUITARE ET QUATRE ÉTUDES D'ÉCORCHÉS

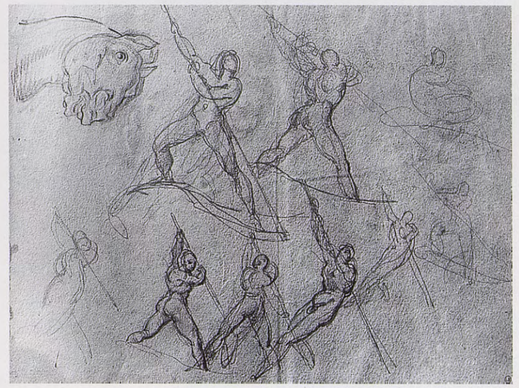
Mine de plomb, h. 0,209; l. 0,265

Une jeune femme, de profil à gauche, assise sur un rocher, les jambes allongées, joue de la guitare.
En haut de la feuille, plusieurs études d'écorchés, l'un d'eux, au bras droit levé, doit être inspiré de l'écorché de Houdon. Recto: cf. cat. 1437.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 340, note 28.

Etude critique pp. 11, 12

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 764 v°)



1439
PÊCHEURS MANIANT UNE PERCHE

Mine de plomb sur papier gris, h. 0,209; l. 0,272

Cachet de la collection Léon Bonnat

Huit études de bateliers nus manœuvrant leur barque avec une perche. En haut à gauche, une tête de cheval en bronze. En haut à droite, une silhouette esquissée de femme assise, les jambes repliées sous elle; peut-être une première idée pour celle que l'on voit au cat. 1437. Verso: cf. cat. 1440.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 88.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 135, note 22 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38 – L. Eitner, Londres, p. 340, note 28.

Etude critique p. 11, 12

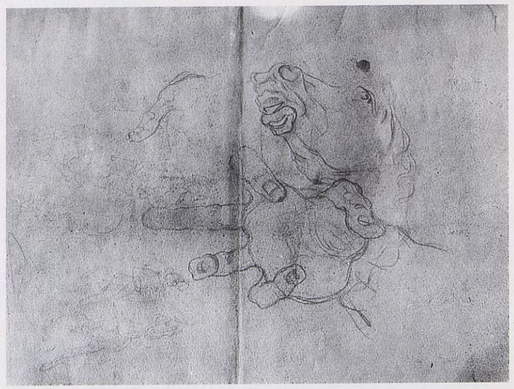
MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 765 r°)

1440
ÉTUDE DE MAIN, TÊTE DE CHEVAL ET DEUX CAVALIERS

Mine de plomb, h. 0,209; l. 0,272

Une main droite ouverte, les doigts crispés. Tête de cheval hennissant. Reprise du pouce. Dans l'autre sens, deux cavaliers; celui de gauche porte un bicorne. Recto: cf. cat. 1439.

Etude critique p. 11



MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 765 v°)

1441
ÉTUDE D'UN BATELIER NU

Plume, h. 0,105; l. 0,070

Le montage porte la mention suivante, écrite au crayon: *Dessin de Géricault, pillage des Tuileries (février 1848).*

Il est vu de profil à gauche, maniant sa perche avec effort. Sa jambe gauche, en une position acrobatique, repose entre une borne et un coffre rectangulaire.

HISTORIQUE: Collection Robert Lebel.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 42 (repr.).

Etude critique p. 12

COLLECTION PARTICULIÈRE

1442
ÉTUDE D'ÉCORCHÉ POUR UN NAUTONIER

Plume et lavis de brun, *à la vue, h. 0,277; l. 0,192

Il est vu de face, le corps penché vers la gauche.

HISTORIQUE: D'après une étiquette collée sur le montage: «Collection du Général Bro. Dessin de Géricault, faisant partie d'un album contenant diverses œuvres de Géricault, Horace Vernet, Isabey, Eugène Lami. Cet album a été divisé après la mort du colonel Baron Bro de Comères, son fils, entre les trois enfants de ce dernier. Appartient à Mme Albert Pic-Paris, née Bro de Comères.» L'étiquette est de la main de cette dernière. Ce dessin a été retiré de cet album factice, dit album violet (t. I, doc. 385), pour l'encadrer.

Etude critique p. 12

COLLECTION PARTICULIÈRE

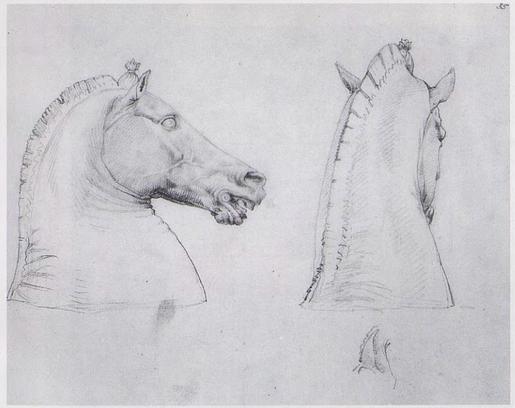
1443
TÊTE DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,260; l. 0,210

Etude très poussée d'une tête antique de cheval de bronze du Musée national de Naples.

Etude critique p. 12

KUNSTHAUS, ZURICH (Carnet d'esquisses, f° 34 r°)



1444
TÊTES DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,210; l. 0,260

Trois études d'après une tête antique de cheval de bronze du Musée national de Naples.

Etude critique p. 12

KUNSTHAUS, ZURICH (Carnet d'esquisses, f° 35 r°)

1445
ÉTUDES DE TÊTES

Mine de plomb, h. 0,210; l. 0,260

Treize études de coiffures masculines et féminines, d'après l'antique; et une nuque de femme, à comparer à celle du personnage féminin du f° 6 r° (cf. cat. 1814).

Etude critique p. 12

KUNSTHAUS, ZURICH (Carnet d'esquisses, f° 22 r°)

1446
CHEVAL ÉCORCHÉ

Cire originale, h. 0,235; l. 0,240; p. 0,120

Le cheval marche au pas, levant l'antérieur droit, la queue est rabattue.

HISTORIQUE: Cataloguée dès 1867 par Clément; selon celui-ci, elle aurait été achetée à la vente Géricault en 1824 par M. Susse. Pas de sculpture à la vente Géricault. Toujours d'après Clément, elle appartenait en 1867 à M. Maurice Cottier chez qui Paul Mantz la signale en 1872. Prêtée par Mme Maurice Cottier pour l'exposition centennale de 1889. La Galerie Alex Reid et Lefevre de Londres dit l'avoir achetée à Mme Cottier (probablement une descendante?) en février 1959 (la galerie Lefevre la fait éditer en vingt exemplaires par le bronzier Claude Valsuani). Achetée à cette Galerie par M. Paul Mellon en 1960. Entrée dans les collections de la National Gallery of Art de Washington en 1980.

EXPOSITIONS: *Exposition centennale de l'Art français, Paris,* 1889, n° 85 – *XIX and XX Century French Paintings and Drawings,* Lefevre Gallery, Londres, 1960, n° 38 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Batissier, «Géricault», in *Revue du XIXe siècle,* 1842, p. 18 – E. Chesneau, «Le mouvement en peinture, Géricault», in *La Revue européenne,* 1861, p. 29 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1862, p. 182 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863, p. 10 – C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 465 – C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, p. 353, n° 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 222 (note 1), 325, sculptures, n° 1 – Paul Mantz, «La Galerie de Maurice Cottier», in *G.B.A.,* mai 1872, p. 382 – E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delacroix,* Lille, 1888, p. 212 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 223 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris,

1900, p. 134 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 34, 35 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], pp. 46, 170 – G. Seligman, «Books reviews», in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 325 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 266 – R. Rey, «Géricault ou l'archange aboli», in *Les Nouvelles littéraires,* 12 novembre 1964, p. 8 – O. Popovitch, «Une sculpture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1964, n° 4, 5, p. 272 – J. Peignot, «Géricault sculpteur», in *Connaissance des Arts,* janvier 1965, pp. 46, 47, 48 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 93 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F,* 1973, p. 320 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 1 – S. A. Nash, *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* Buffalo, 1979, p. 231 (cité) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 333, note 113 – J.-C. Hachet, *Les bronzes animaliers de l'antiquité à nos jours,* Paris, 1986, p. 174 – P. Kjellberg, *Les bronzes du XIXe siècle,* Paris, 1987, p. 357 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 25, p. 335.

Etude critique pp. 18, 19

NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D. C. (Acc. n° 1980.44.7)

1446A
CHEVAL ÉCORCHÉ

Bronze posthume, h. 0,240; l. 0,250; p. 0,120

Sur le socle, l'inscription suivante:
FONDU PAR H GONON ET SES DEUX FILS / 1832

Le cheval marche au pas. Il lève l'antérieur droit, ainsi que le postérieur gauche. La queue est levée.

HISTORIQUE: Epreuve ayant appartenu en 1971 à M. Cyril Humphries; acheté la même année par M. Paul Mellon. Entrée dans les collections de la National Gallery of Art de Washington en 1980.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 25, repr. n° 66 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Supplément, Paris, 1973, p. 460 n° 1 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 333, note 113 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 25, p. 335.

Etude critique pp. 18, 19

NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D. C. (Acc. n° 1980.44.8)

1446B
CHEVAL ÉCORCHÉ

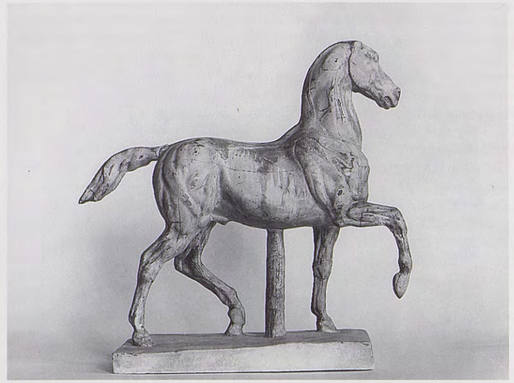
Plâtre, h. 0,230; l. 0,260; p. inconnue

HISTORIQUE: Moulage ayant appartenu au peintre Paul Huet dont l'atelier a été en partie conservé jusqu'à nos jours.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1990-1991, cité au n° 25, p. 335.

Etude critique p. 18

COLLECTION PARTICULIÈRE



1446C
CHEVAL ÉCORCHÉ

Plâtre, h. 0,247; l. 0,265; p. 0,095

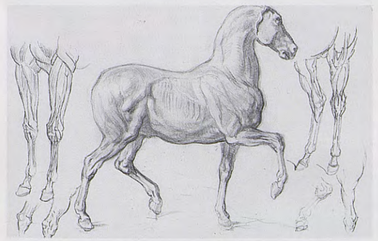
HISTORIQUE: Moulage ayant appartenu au peintre Antoine-Alphonse Montfort. Donné au Musée du Louvre en 1917 par Georges Montfort, son neveu.

EXPOSITIONS: *Centaures, Chevaux et Cavaliers,* Musée Bourdelle, 1972, n° 271.

BIBLIOGRAPHIE: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 320, 324, 330, note 3, fig. 1 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 1 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 333, note 113 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1990-1991, cité au n° 25 p. 335.

Etude critique p. 18

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. RF. 1657)



1447
ÉTUDES DU CHEVAL ÉCORCHÉ

Pierre noire relevée de lavis et de gouache, h. 0,230; l. 0,360

Auteur inconnu

Au centre, le cheval est présenté, côté hors montoir, marchant au pas et levant l'antérieur droit; le postérieur gauche est posé sur un socle. Il est dépourvu d'oreilles et de queue. A gauche, études anatomiques de deux antérieurs et de deux articulations des jarrets. A droite, en pendant, étude anatomique des deux postérieurs en entier; et au naturel, étude partielle de deux postérieurs.

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Paris, Drouot, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Vente Jean Dollfus, Paris, Drouot, 4 mars 1912, partie du n° 56, lot adjugé (avec le n° 57), 355 francs à Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 19

COLLECTION PARTICULIÈRE

1448
SATYRE ET NYMPHE

Pierre, revêtue d'un vernis brun, h. 0,290; l. 0,360; p. 0,150

Signé au revers du socle: *T. Gericault.*

Le groupe, sur un socle, forme une arabesque. La nymphe, assise sur le sol et accoudée à un muret, se livre au satyre; celui-ci est à genoux. La jambe gauche de la nymphe est entre celles du satyre.

HISTORIQUE: Signalé par C. Clément en 1867, 1868 et 1879 comme ayant été donné au général Louis Bro, par Géricault; puis ayant été ensuite dans la collection de son fils Olivier Bro de Comères.
Ce groupe est-il celui qui est mentionné dans une lettre du général Bro et que cite sa petite-fille, Mme Pic-Paris, dans une lettre du 24 avril 1924: «Dans une autre lettre du général il est question d'une des œuvres de sculpture de Géricault. Il s'agit d'un groupe, représentant un satyre et une nymphe dont on ne retrouvait plus trace, et qui avait été remis à Monsieur [?] de St Jean d'Angely l'un des ministres de Napoléon 1er Père du Maréchal. A-t-il été retrouvé par les collectionneurs?...»
En 1907, ce groupe est exposé à Berlin, où il est prêté par Otto Ackermann. Le 11 février 1919, il est présenté à la vente Théo Sternheim, Amsterdam, sous le n° 15: selon O. Popovitch, il est racheté par le propriétaire. En 1964, T. Sternheim le cède aux Musées nationaux pour le Musée des Beaux-Arts de Rouen. M. Luc Benoist mentionne ce groupe en 1928 dans la collection Richard Goetz, provenance peu vrai-

semblable, mention cependant répétée dans le catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre de l'Art français,* qui eut lieu à Paris en 1937.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Fritz Gurlitt, Berlin, 1907, n° 18 – *Géricault,* Marlborough Gallery, Londres, 1952, n° 66 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 227 – *Gros, Géricault, Delacroix,* galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 32 – *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 102 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 94, repr. n° 133 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 465 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 326, sculptures, n° 3 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 35 – H. Roujon (dir.), *Les peintres illustres. Géricault,* Paris, 1913, p. 37 – U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon...* XIII, Leipzig, 1920, p. 459 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 171 – L. Benoist, «La sculpture romantique», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, p. 480 – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], pp. 79, 173 – R. Escholier, *La peinture française, XIXe siècle, de David à Géricault,* vol. I, Paris, 1941, p. 154 – D. Sutton, «London explores», in *Art News,* décembre 1952, p. 64 – P. J. Kelleher, «A sculpture and painting by Théodore Géricault», in *Gallery Notes, vol. XVII, n° 1, Buffalo, janvier 1953, p. 6, notes 2 et 3 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – F. Novotny, Painting and sculpture in Europe, 1780-1880,* The Pelican History of Art, 1960, p. 226, pl. 183 – F. H. Lem, «Technique de Géricault. A: le dessinateur», in *Le Peintre,* 15 novembre 1962, p. 8, note 2 – L. Eitner, *«Géricault's «Dying Paris»,* in *Master Drawings,* spring 1963, p. 33, note 12 – F. H. Lem, «Influence de Géricault. B: La postérité de Géricault, in *Le Peintre,* 15 mai 1963, p. 11 – O. Popovitch, «Une sculpture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1964, n° 4, 5, p. 272, notes 1-3, fig. 4 – J. Peignot, «Géricault sculpteur», in *Connaissance des Arts,* janvier 1965, pp. 48, 50, 51 (repr.) – K. Berger, Paris, 1968, n° 104 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – M. Rheims, *La Sculpture au XIXe siècle,* Paris, 1972, p. 140, cité au n° 4 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 322, 323, 324, 328, fig. 3 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 156, 158, fig. 173 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 3 – S. A. Nash, *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* Buffalo, 1979, p. 231 (cité) – *Sculpture française XIXe siècle – Notices d'Histoire de l'Art 6,* Paris, 1982, n° 42 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 82, 84, 85, fig. 67, 333, note 115 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité p. 63, fig. 20b – *Théodore Géricault,* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, cité par H. A. Lüthy – F. Bergot, *Le Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1989, p. 77 (repr.).

Etude critique p. 20

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. D. 164-1)

1448 A
SATYRE ET NYMPHE

Bronze, h. 0,290; l. 0,350; p. inconnue

HISTORIQUE: D'origine inconnue, ce tirage existe en plusieurs exemplaires, dont un qui proviendrait de Bourdelle et a appartenu au duc de Trévise. Cet exemplaire est passé à la vente de la collection du duc de Trévise, Drouot, Paris, 8 décembre 1947, n° 21 (adjugé 34 000 F). Serait-il passé ensuite dans la collection Rollin, d'après ce que dit K. Berger? D'autres exemplaires sont signalés en Allemagne en 1929 et à Vienne en 1931 (c'est peut-être le même). Les autres bronzes signalés à Princeton et à la Curt Valentin Gallery de New York proviennent peut-être de cette fonte ou de la fonte Rudier (cat. 1448 C).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 85.

BIBLIOGRAPHIE: R. La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* mai 1924, p. 204 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 206 (repr.) – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], pp. 39, note 1, 173 – «Rundschau», in *Der Cicerone,* XXI, 1929, p. 503 (repr.) – B. Grimschitz, «Europäische Plastik», in *Belvedere,* X, p. 96, fig. 61 – K. Berger, Vienne, 1952, p. 78, n° 95 (repr.) – P. J. Kelleher, "A sculpture and painting by Théodore Géricault", in *Gallery Notes,* vol. XVII, n° 1, Buffalo, janvier 1953, p. 6, note 3 – «Museum acquisitions», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 265 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 61 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 235 (repr.) – O. Popovitch, «Une sculpture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1964, p. 274, note 4 – K. Berger, trad., Paris, 1968, pp. 129, 190, n° 105 (repr.) – K. Berger et D. Chalmers-Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring, 1969, s. p., fig. 19*a* – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 323, 324 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, cité au n° S 3 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 115, cité au n° 102 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 333, note 115.

Etude critique p. 20

COLLECTION PARTICULIÈRE

1448 B
SATYRE ET NYMPHE

Plâtre, dimensions inconnues

HISTORIQUE: Surmoulage reproduit par R. Régamey en 1926; indiqué comme appartenant à la collection Emmanuel Hannaux, où il était encore en 1932. Est-ce le même groupe qui passe en vente le 15 juin 1990 à Drouot, Paris sous le numéro 48 (repr.)? Il fut adjugé 26 000 F. (Dimensions: h. 0,29; l. 0,35; p. 0,15).

EXPOSITIONS: *Dessins de sculpteurs et sculptures de peintres,* galerie Bernier, Paris, 1928, n° 61, sous le titre *Jupiter et Antiope.*

BIBLIOGRAPHIE: R. Régamey, Paris, 1926, p. 63, n° 40 (repr.) – P. Vitry, «Dessins de sculpteurs et sculptures de peintres», in *Beaux-Arts,* 15 décembre 1928, p. 325 (repr.) – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], pp. 39, note 1, 173 (repr., face p. 16) – R. Fry, *Characteristics of French Art,* Londres, 1932, pl. XIX B, face p. 88 – P. J. Kelleher, "A sculpture and painting by Théodore Géricault", in *Gallery Notes,* vol. XVII, n° 1, Buffalo, janvier 1953, p. 6, note 3 – «Museum acquisitions, in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 265 – O. Popovitch, «Une sculpture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1964, n° 4, 5, p. 274, note 4 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 115, cité au n° 102.

Etude critique p. 20

COLLECTION PARTICULIÈRE

1448 C
SATYRE ET NYMPHE

Bronze, h. 0,280; l. 0,372; p. 0,173

HISTORIQUE: Fonte exécutée à plusieurs exemplaires (nombre inconnu), par Eugène Rudier. Cet exemplaire a été offert au Musée du Louvre par le fondeur, le don a été accepté par le Comité du 23 février 1938.

EXPOSITIONS: *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais National des Arts, Paris, 1937, n° 1127.

BIBLIOGRAPHIE: A. Malraux, *Le musée imaginaire,* Paris, 1952, p. 771, fig. 680 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 115, cité au n° 102 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 94, p. 355.

Etude critique p. 20

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (Inv. RF 2489)

1448 D
SATYRE ET NYMPHE

Terre cuite, h. 0,270; l. 0,340; p. inconnue

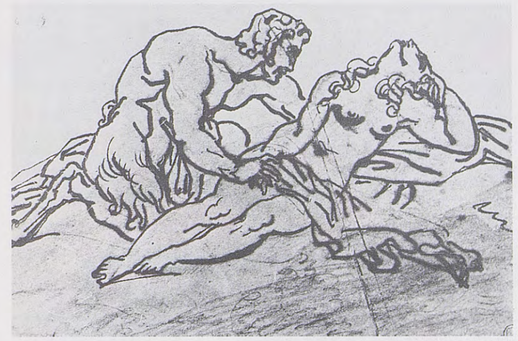
Sur le socle, porte l'inscription suivante en forme de signature: *T. Gericault.*

HISTORIQUE: Peut-être s'agit-il de l'épreuve passée à la vente Drouot, Paris, 1er juillet 1966, sous le n° 38.

BIBLIOGRAPHIE: M. Rheims, *La sculpture au XIXe siècle,* Paris, 1972, pp. 140, n° 4, [146], fig. 4 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 94, p. 355.

Etude critique p. 20

COLLECTION PARTICULIÈRE



1449
SATYRE ET NYMPHE

Plume et lavis de bistre, h. 0,124; l. 0,194

Le satyre, agenouillé, contemple la nymphe étendue, la tête renversée, soutenue de sa main gauche; il s'apprête à enlever la draperie qui couvre encore son sexe.

HISTORIQUE: Dessin prêté par Pierre Dubaut aux expositions de 1923, 1924 et 1937; il est indiqué comme ayant appartenu à la collection Lambert des Cilleuls. Prêteurs anonymes dans les expositions suivantes.

EXPOSITIONS: *L'Art français des XIXe et XXe siècles,* Hôtel de Ville, Prague, 1923, n° 20 – *De David à Manet,* galerie Balzac, Paris, 1924, n° 128 (repr.) – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 84 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 87 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 35 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 35 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 121 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 37 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 47 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-72, n° 28 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 20 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: R. Régamey, Paris, 1926, p. 55, pl. 39 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 137, note 26 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, repr. face p. 72 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 82, 84, fig. 66, 333, note 116 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 115, cité au n° 102.

Etude critique p. 20

COLLECTION PARTICULIÈRE

1450
ÉTUDES POUR LE GROUPE SATYRE ET NYMPHE

Plume et encre brune, h. 0,114; l. 0,102

A la partie supérieure, un satyre lutte avec une femme nue, renversée qui le repousse avec violence. A la partie inférieure, on ne voit que les jambes du chèvre-pied qui s'apprête à posséder la nymphe. (Au revers, non reproduit, un bâtiment italien, semble-t-il.)

HISTORIQUE: A appartenu au peintre Charles Cournault.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, «La collection Charles Cournault», in *B.S.H.A.F.,* 1978, p. 262, note 15 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité p. 63, fig. 20*a*.

Etude critique p. 20

COLLECTION PARTICULIÈRE

1451
FAUNE VIOLENTANT UNE NYMPHE

Terre cuite, h. 0,159; l. 0,190; p. 0,108

Le faune tient, serré dans ses jambes, la jambe droite de la nymphe qui se défend en appuyant sa main gauche sur le sol. Il l'embrasse dans son étreinte. Elle paraît crier. Sur un socle ovale.

HISTORIQUE: Catalogué en 1867, 1868 et 1879, par C. Clément sous un titre erroné, comme étant «passé des mains de M. Jamar dans celles de M. Stevens». Ce groupe serait passé dans les collections Lamardans, Balls, et a été acquis de M. H. M. Calmann, à Londres, en 1952 par l'Albright-Knox Art Gallery, sur le fonds George B. et Jenny R. Mathews (communication de l'Albright-Knox Art Gallery; S. A. Nash, in *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* Buffalo, 1979).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991–1992, non catalogué, repr. n° 132.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* 1867, p. 465 – C. Clément, 1868 et 1879, pp. 223, 326, n° 5 – L. Rosenthal, *Géricault,* Paris, s. d. [1905], p. 35 – H. Roujon (dir.), *Les peintres illustres. Géricault,* Paris, 1913, p. 37 – R. Régamey, *Géricault,* Paris, 1926, p. 55 – G. Oprescu, *Géricault,* Paris, s. d. [1927], p. 171 – L. Benoist, «La sculpture romantique», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, p. 480 – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], p. 39 – R. Escholier, *La peinture française, XIXe siècle, de David à Géricault,* vol. I, Paris, 1941, p. 154 – K. Berger, Vienne, 1962, p. 79 – D. Sutton, «London explores», in *Art News,* décembre 1952, p. 64 – J. P. Kelleher, «A sculpture and painting by Théodore Géricault», in *Gallery Notes,* vol. XVII, n° 1, Buffalo, janvier 1953, pp. 6, note 5, 7, 14, 15 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 84 – «Museums acquisitions», in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 263, 265, fig. 26 et 27 – «Gallery purchases (1952-1953)», in *Gallery notes,* vol. XIX, n° 1-2, Buffalo, janvier 1955, p. 33 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – F. H. Lem, «Le séjour de Géricault en Italie», in *L'Arte,* juillet-décembre 1962, p. 193 – F. H. Lem, «*Technique de Géricault.* A: le dessinateur», in *Le Peintre,* 15 novembre 1962, p. 8, note 2 – F. H. Lem, «Géricault. Le séjour en Italie», in *Le Peintre,* 15 décembre 1962, p. 19 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 145, fig. 46 et 47 – O. Popovitch, «Une sculpture de Géricault», in *La Revue du Louvre,* 1964, p. 272 – A. Lengyel, *Les sculpteurs français du XIXe siècle dans les collections des Etats-Unis,* thèse de doctorat (inédite), Université de Paris, 1964, t. II, p. 45 – J. Peignot, «Géricault sculpteur», in *Connaissance des Arts,* janvier 1965, pp. 48, 49, 50 (repr.) – F. Licht, *Sculpture 19th and 20th Centuries* (*A History of Western Sculpture,* dir. J. Pope-Hennessy), Grunwich, Connecticut, 1967, p. 314, n° 69 (repr.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, pp. 150, fig. 106, 190, n° 106 – K. Berger et D. Chalmers-Johnson, "Art as confrontation, the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring 1969, fig. 19 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – M. Rheims, *La Sculpture au XIXe siècle,* Paris, 1972, pp. 140, n° 3 [146], fig. 3 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 323, 324, fig. 2 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 156 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 5 (repr.) – S. A. Nash, *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* Buffalo, 1979, p. 231 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 106, 108, fig. 92, 335, note 31.

Etude critique pp. 20, 21, 22

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO (Inv. n° 52: 8.1)

1452
FAUNE VIOLENTANT UNE NYMPHE

Plume sur enveloppe, h. 0,114; l. 0,111

Auteur inconnu

Croquis représentant le groupe précédent (cat. 1451). De part et d'autre du dessin, l'inscription suivante: «Je n'y tiens pas voilà ce croquis informe que je t'envoie et que je fais en une seconde / regarde la main de la femme repoussant le bras du nègre / la femme gueule / le nègre pousse les lèvres / mon croquis est très mouvementé [?] et une plume affreuse / la femme lève l'épaule droite et tu ne peux voire *(sic)* l'autre bras du nègre qui est derrière la femme / l'épine dorsale se raidit.» Sur les bords de l'enveloppe, il est écrit: «c'est de l'antique moderne». Sur la partie figurant le socle du groupe: «bon! je le frotte».

HISTORIQUE: Acquis en 1952, en même temps que le groupe précédent (cat. 1451), sur le fonds George B. et Jenny R. Mathews.

BIBLIOGRAPHIE: P. J. Kelleher, "A sculpture and painting by Théodore Géricault", in *Gallery Notes,* vol. XVII, n° 1, Buffalo, janvier 1953, pp. 6, 16 (repr.) – "Gallery Purchases, 1952-1953", in *Gallery Notes,* vol. XIX, n° 1-2, Buffalo, janvier 1955, p. 33 – "Check list of drawings in the collections of the gallery", in *Gallery Notes,* vol. XVIII, n° 3, Buffalo, mai 1954, p. 19 – "Museum acquisitions", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 265 – F. H. Lem, «Le séjour en Italie», in *Le Peintre,* 15 décembre 1962, p. 19 – S. A. Nash, *Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* Buffalo, 1979, p. 231 (cité).

Etude critique p. 21

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO (Inv. n° 52: 8.2)

1453
LION AU REPOS

Pierre, h. 0,230; l. 0,370

Il est couché, la queue repliée sur la patte gauche postérieure, les yeux ouverts.

HISTORIQUE: Mentionné en 1845 et 1863 par Charles Blanc, comme appartenant au général de Brack, s'est transmis dans sa descendance. Vente, Drouot, Paris, 12 mars 1979, n° 86 (repr.), racheté.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* Paris, 1845, t. I, p. 434 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863, p. 10 – E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche,* Lille, 1888, p. 212 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle.* Paris, 1894, p. 223 – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], p. 39 – J. Peignot, «Géricault sculpteur», in *Connaissance des Arts,* janvier 1965, p. 50 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 7 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault, problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 40 (repr.).

Etude critique pp. 22, 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1454
HOMME ET TÊTE DE LION

Plume et encre brune, h. 0,140; l. 0,196

(?) Copie d'un dessin de Géricault.

A demi drapé dans une cape, un géant effrayé s'enfuit en regardant derrière lui. A droite, tête de lion de trois quarts.

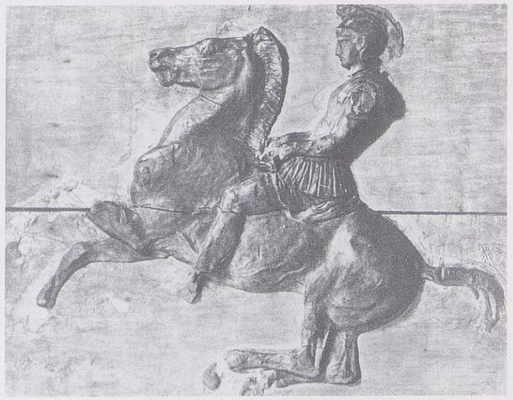
HISTORIQUE: Acquis par le Musée en 1880.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 212.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 763 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1375 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 138, note 31 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 48, note 38.

Etude critique p. 22

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. n° 880.16.5)



1455
LE CAVALIER DU PARTHÉNON

Cire, h. 0,430; l. 0,520

Etude du moulage conservé au British Museum et fait par Giovanni Battista Lusieri d'après une métope de la frise ouest du Parthénon.

HISTORIQUE: Mentionné par Charles Blanc en 1845 et 1863 chez le général de Brack à Evreux. Reparaît en 1924, comme appartenant alors à M. Chabert de Brack. Passé à la vente du duc de Trévise, Drouot, Paris, le 8 décembre 1947 sous le n° 20 (adjugé 26 000 F). Passé à la vente Hubert de Saint-Senoch, Sotheby Parke Bernet, Monaco, 4-6 décembre 1983, n° 667. Adjugé 51 060 Frs.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 347.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* Paris, 1845, t. I, p. 434 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* t. III, Paris, 1863, p. 10 – E. de Lalaing, *Les Vernet, Géricault et Delaroche,* Lille, 1888, p. 212 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle.* Paris, 1894, p. 223 – G. Oprescu, *Géricault,* Paris, s. d. [1927], p. 171 – L. Benoist, *La sculpture romantique,* Paris, s. d. [1928], pp. 39, note 1, 173 – M. Rheims, *La sculpture au XIXe siècle,* Paris, 1972, pp. 296, n° 3, [300], fig. 3 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, n° S 8 (repr.). – P. Grunchec, «Géricault, problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 40 (repr.).

Etude critique pp. 22, 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1456
FIGURE D'HOMME GISANT

Replié en chien de fusil sur le côté droit, il gît, la face contre terre appuyée sur sa main droite. Le crâne est dépouillé de toute chevelure.

HISTORIQUE: Sculpture connue par deux moulages, l'un en plâtre plein (cat. 1456A); l'autre en plâtre creux (cat. 1456B). Un troisième exemplaire est signalé par P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, cité au n° S 9, n° S 9[2] (repr.).

Etude critique p. 23

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1456A
FIGURE D'HOMME GISANT

Moulage en plâtre plein sur socle en bois, h. 0,110, l. 0,340; p. 0,130

HISTORIQUE: Publié en 1973 par M. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth comme étant alors dans une collection particulière de Munich. Acquis en 1974 par le Wallraf-Richartz-Museum.

BIBLIOGRAPHIE: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 324, 329, notes 1 et 2, 331, notes 4 et 5, fig. 4 et 5 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 148, cité au n° S 9, n° S 9[1] (repr.).

Etude critique p. 23

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, COLOGNE (Inv. SK 303)

1456B
FIGURE D'HOMME GISANT

Moulage en plâtre creux, teinté en brun, h. 0,100, l. 0,340; p. inconnue

HISTORIQUE: Collection A. Salomon; sans doute est-ce le plâtre signalé par F. H. Lem en 1968.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 15 novembre 1968, p. 5 – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Géricault sculpteur. A propos de la découverte d'une statuette en plâtre d'un moribond», in *B.S.H.A.F.,* 1973, pp. 329, 330, note 2, 331, note 4 (cité), fig. 6 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° S 9.

Etude critique p. 23

COLLECTION PARTICULIÈRE

1457
ÉTUDE POUR LE RETOUR DE RUSSIE

Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,288

Etude pour la lithographie *Retour de Russie* (cat. 1461).
Un cavalier portant un bonnet de police, le bras droit en écharpe,

s'appuie sur l'épaule d'un fantassin qui tient la bride du cheval qui encense. A gauche, une esquisse d'un homme portant un blessé, dans l'angle supérieur droit, une étude poussée d'une tête de cavalier de profil à gauche. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *Master Drawings from the Art Institute of Chicago, Wildenstein, New York, 1963, n° 81, pl. XXIX.* – *The Graphic Art of Géricault,* Yale University Art Gallery, New Haven, 1969, n° 7 (repr.) – *Dessins français de l'Art Institute de Chicago de Watteau à Picasso,* Louvre, Paris, 1976-1977, n° 36 (repr.) – *Französische Zeichnungen aus dem Art Institute of Chicago,* Städtische Galerie, Francfort, 1977, n° 34 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-22 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 64, repr. n° 280.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7-9, 18, 24, n° 7 (repr.) – H. Joachim, «The Intimacy of Drawings», in *Apollo,* septembre 1966, pp. 228, 229, fig. 11 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 303, cité au n° 74 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 247, cité au n° 353. – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 119, cité au n° 56 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 189, cité au n° E-12.

Etude critique pp. 27, 28, 30

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 7 r°)

1458
ÉTUDES DE PORTRAITS POUR LE RETOUR DE RUSSIE

Mine de plomb, h. 0,228; l. 0,290

En haut, deux études de têtes d'un blessé portant un bonnet de police, le visage bandé. En bas, tête de profil à gauche au regard douloureux; à droite de cette tête, esquisse encadrée de deux fantassins blessés s'appuyant l'un sur l'autre; l'un tient une canne, l'autre a la jambe repliée sur une béquille. Dans le coin inférieur gauche, étude encadrée pour la lithographie du *Caisson d'artillerie* (cat. 1493); le protagoniste est un grenadier attaqué par un détachement de l'infanterie russe. En bas du feuillet, au milieu, antérieur d'un cheval. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *The Graphic Art of Géricault,* Yale University Art Gallery, New Haven, 1969, n° 8 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 65, repr. n° 281.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7-9, 17, 24, n° 8 (repr. inversée) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 303, cité au n° 74 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 247, cité au n° 353. – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 119, cité au n° 56 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 153, cité au n° D-22, p. 189, cité au n° E-12.

Etude critique pp. 27, 28, 30

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 8 r°)

1459
ÉTUDES DE FABRIQUES ET DE SOLDATS BLESSÉS

Plume, h. 0,220; l. 0,240

Cachet de la collection Chennevières

Dans la partie supérieure, de gauche à droite: des ouvriers couvreurs travaillent sur un haut toit pentu, des bâtiments d'une manufacture dont la cheminée d'une pompe à feu est en forme de colonne corinthienne. Plus bas, d'autres bâtiments. Sur le reste de la page, huit croquis montrant une femme aidant un militaire blessé à monter dans une charrette attelée. Sous l'un des croquis un mot est écrit de la main de Géricault. Plusieurs croquis représentant soit un blessé marchant avec une béquille, soit deux blessés se soutenant l'un l'autre; enfin, un fantassin, le havresac au dos et le briquet au côté, tend le bras vers un personnage qui paraît être une femme.

HISTORIQUE: Vente Alexandre Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, partie du n° 54: «Croquis fait à Rome, à la plume. Seront divisées.» (Adjugé 55 F). Collection du marquis de Chennevières, Paris. Dans son article sur sa propre collection (cf. bibliographie), P. de Chennevières l'indique comme faisant partie «des souvenirs que Géricault avait rapportés de Rome, et provenant de la vente de son ami A. Colin [...]».

Vente Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, partie du n° 626: «Etudes et croquis. Six dessins. A la plume, dont un rehaussé d'aquarelle». Vente Louis Deglatigny, Drouot, Paris, 5 février 1951, n° 70 (adjugé 46 000 F).

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain, Goya, Bonnington, Géricault, Delacroix,* galerie Jacques Dubourg, Paris, 1951, n° 17.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français, X», in *L'Artiste,* septembre 1895, pp. 173-174.

Etude critique p. 27

COLLECTION PARTICULIÈRE

1460
LA LAITIÈRE ET LE VÉTÉRAN

Lithographie, h. 0,750; l. 0,125

Une laitière agenouillée panse la jambe d'un fantassin blessé, assis sur le bord d'une charrette. Elle a déposé à terre ses pots à lait.

HISTORIQUE: Vignette ornant le titre d'une romance. Sous le sujet, la mention suivante: *La laitière et le Vétéran/Ronde/Composée et Dédiée/ A son ami Gautier/Par F. Berton Fils/Propriété de l'Editeur/Prix 2 f 50 c/ Déposé à la Librairie/A Paris/Au ménestrel Languedocien,/chez S. Gaveaux, Artiste du Théâtre Royal de l'Opéra Comique, Editeur de musique et m^d d'instruments/ci-devant Passage Feydeau, maintenant Rue Feydeau, n° 14, vis-à-vis le Palais de la Bourse/200. S.G./Tous les exemplaires (sic) sont signés S. Gaveaux.*
C. Clément dit que cette romance était de F. Bérat et ajoute que cette pièce fut faite par Géricault à la demande de Pierre Berton, fils du compositeur Berton. L'inventaire du Fonds français des estampes de la Bibliothèque Nationale la date vers 1818.
Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 420 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 68 (repr.) – Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault. Toute l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 6 (repr.); Géricault, Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-6 (repr.)).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, lithographies, n° 6 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'art,* mai 1924, p. 302 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 7 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 165 – L. Delteil, New York, 1969, n° 7 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 179 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 150, n° *INC.* 6.

Etude critique p. 27

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1461
RETOUR DE RUSSIE

Lithographie, h. 0,444; l. 0,362

C. Clément la décrit ainsi: «Au milieu des neiges, un grenadier manchot tient la bride du cheval d'un cuirassier aveugle qui a le bras gauche en écharpe; un chien harassé les suit. Au second plan, on voit un soldat d'infanterie qui porte un camarade sur son dos. L'expression des têtes est admirable. Le cuirassier, résigné, appuie la main sur l'épaule du grenadier, dont le visage exprime une profonde tristesse.»

HISTORIQUE: C. Clément précise: «Cette pièce importante, imprimée à deux teintes, est signée à droite, dans le dessin: «Géricault».
1er état sans le titre: *Lithog. de C. Motte, rue des Marais, fg St-Germain.* RR.
2e état, avec le titre et à droite, au-dessus de la signature de Géricault: *Au dépot gal de lithographie, quai Voltaire, IV.* L'adresse de l'imprimeur est effacée.
Il existe quelques épreuves sur papier blanc. – M. His de La Salle possède du cuirassier seul un beau dessin à la mine de plomb et repris à la plume. C'est une première pensée pour cette admirable lithographie. M. Jamar nous a raconté «qu'ayant été chargé par Géricault de vendre cette pierre, il ne put trouver que 100 francs, que lui en donna Mme Brossier, quai Voltaire, 7. La pierre seule avait coûté 60 ou 70 francs.»
Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 428 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 74 (repr.) – Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 12 et 12*bis* (repr.);

Géricault, Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 189, n° E-12 (repr.) – Un autre exemplaire est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 81 (repr.), où il a été adjugé £ 15 120.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies n° 12 – L. Rosenthal, «L'esthétique de Géricault», in *La Revue de l'art,* novembre 1905, p. 361 (repr.) – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 156 (repr.) – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La revue rhénane,* juillet 1924, p. 587 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 13 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 121 (repr.) – H. Keller, «Géricault: der Verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, p. 136, fig. 94 – L. Delteil, New York, 1969, n° 13 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 103, fig. 104 – L. Eitner, "Géricault's Black standard Bearer", in *The Stanford Museum,* Stanford, 1973, vol. II, p. 6, fig. 5 – G. Hopp, «Le train d'artillerie», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 317 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 151, n° *INC.* 12 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, p. 80, fig. A – L. Eitner, Londres, 1983, p. 151, fig. 135 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 247, cité au n° 353.

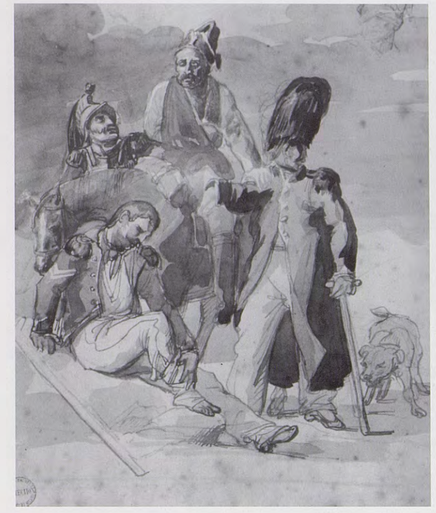
Etude critique pp. 27, 28

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1462
ÉTUDE POUR LE RETOUR DE RUSSIE

Plume, encre brune et aquarelle, h. 0,250; l. 0,210
Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Etude pour la lithographie précédente (cat. 1461). On retrouve le militaire à cheval, le bras droit en écharpe, coiffé d'un bonnet de police et s'appuyant sur l'épaule d'un chasseur à pied de la Garde impériale; ses yeux ne sont pas bandés mais l'artiste a repris, en haut à droite de la feuille, le motif de la tête telle qu'elle apparaîtra dans la lithographie. Le chasseur à pied ne tient pas les rênes du cheval, et, appuyé sur une canne, il tourne le visage vers un chien qui accompagne le groupe. Derrière le cheval, un cuirassier, les yeux levés, et au premier plan, un



militaire assis, les pieds gelés, la canne posée à terre; ces deux personnages seront absents de la composition définitive.

HISTORIQUE: A été considéré sans doute à tort comme faisant partie du n° 153 de la vente Couvreur, Drouot, Paris, 1er-2 décembre 1875. Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, n° 188, adjugé 145 francs à Morlet. Collection Chéramy. Vente Chéramy, Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, n° 253, adjugé 190 francs au Musée de Rouen.

EXPOSITIONS: *Géricault.* Charpentier, Paris, 1924, n° 49 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n°s 296 et 591 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 247 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 21 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 26; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 29 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 40 (coul.) et cité au n° 74 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 12*ter* (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 56 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 63, repr. n° 279 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, n° 1398 – F. Guey, «Le centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'art français,* février 1924, p. 102 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 15, (repr.) – L. Eitner, «Buchbesprechungen», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 80 – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 168 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 83, 89 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 24 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 141, fig. 19 – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La revue française,* mars 1963, p. 27 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 32, fig. 17, 38, 166, n° 17 – A. Trèves, «Anniversaires 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – L. Eitner, "Current and forthcoming exhibitions", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 222 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 80, fig. B, 81 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 151, fig. 134 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 152, fig. 3.

Etude critique p. 28

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 908.5.1)

1463
TÊTE DE SOLDAT BLESSÉ

Mine de plomb, h. 0,075; l. 0,055

De profil à droite, le visage moustachu enfoncé dans le col de son manteau, le crâne bandé.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

1464
RETOUR DE RUSSIE

Aquarelle, h. 0,324; l. 0,240

Auteur inconnu

Copie de la lithographie cat. 1461

HISTORIQUE: Collection Devéria (?)

Etude critique p. 28

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS (ZQ 322)

1465
LA CHARRETTE DE SOLDATS BLESSÉS

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,310; l. 0,290

Vus de dos, un cuirassier et un grenadier, qui a conservé son havresac et sa giberne, hissent un soldat blessé dans une charrette déjà remplie d'autres blessés, dont un officier. Un second grenadier, tête nue, les aide, assis sur le rebord du véhicule. La charrette, attelée, est conduite par un paysan en blouse bleue, coiffé d'un bonnet de coton.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Sauvé. Vente baron de Beurnonville, 3 rue Chaptal, Paris, 9-16 mai 1881, n° 81. Vente après décès L. Tabourier, Drouot, Paris, 20-22 juin 1898, n° 28 (adjugé 1280 F.). Vente Thiébault-Sisson, Drouot, Paris, 22 novembre 1907, n° 54. Adjugé 2700 francs à Georges Petit. Collection duc de Trévise. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 27, adjugé 63 000 francs à Lebret. Collection John Hugh Smith, Londres. Légué par Arnold John Hugh Smith, au Fitzwilliam Museum de Cambridge en 1964, par l'intermédiaire du National Art-Collections Fund.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Saint-Pétersbourg, 1912, n° 270 – *Cent ans de peinture française,* 18 rue de la Ville-l'Evêque, Paris, 1922, n° 82 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 43 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 28 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 15, pl. V.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 57 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 64 – Barbey d'Aurevilly, *XIXe siècle, Les œuvres et les hommes,* Paris, 1886, p. 88 – L. Hautecœur, «L'exposition centennale de peinture française à St-Pétersbourg», in *Les Arts,* septembre 1912, pp. 25 (repr.), 26 – Duc de Trévise, «Devant le mort de Géricault», in *Le Figaro,* 26 janvier 1924 – G. Kahn, «L'exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – «Géricault», in *Le Cousin Pons,* mai 1924, s. p. – R. de la Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 204 – R. Bouyer, «Théodore Géricault d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 4 – A. L., «Le centenaire de Géricault», in *Beaux-Arts,* 15 mai 1924, p. 149 – P. Adry, «L'exposition de Géricault», in *Le Gaulois,* 17 mai 1924, p. 4 – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 597 – A. Michel, *Histoire de l'art,* t. VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 118 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 20, pl. 8 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle, Le retour à l'antique, le romantisme,* Paris, 1927, p. 186 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, vol. XII, n° 4, p. 185 – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 22 (repr.) – M. Kolb, *Ary Scheffer et son temps,* Paris, 1937, p. 64, note 3 – P. Adry, «L'exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – F. Antal "Reflections on classicism and romanticism", III, in *Burl. Mag.,* septembre 1940, p. 79, pl. Ic – J. Gaucheron, «Entretien avec Boris Taslitzky», in *Arts de France,* 1950, n° 29-30, p. 60 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 14 (repr.) – L. Eitner, «Buchbesprechungen», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 80 – A. Blunt, "Géricault at the Marlborough Gallery", in *Burl. Mag.,* janvier 1953, pp. 2, fig. 1, 24 – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 168 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 89 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 86, 340 – P. Vallery-Radot, «L'anatomie et la psychiatrie dans la vie et l'œuvre de Géricault», in *La Presse médicale,* 5 avril 1958, p. 614, note 5 – B. Taslitsky, «Géricault, héros de roman», in *La nouvelle critique,* janvier 1959, p. 96 – J. Lindsay, *Death of the hero,* Londres, 1960, p. 136 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 71 (repr.) – F. Lem, «Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre», in *Connaissance des Arts,* janvier, 1963, p. 68 – N. Wallis, "Géricault-the great unknown?", in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 17 (repr.) – S. Lodge, «Géricault in England», in *Burl. Mag.,* décembre 1965, pp. 618, 626 – F. Antal, *Classicism and romanticism, with others studies in art history,* Londres, 1966, p. 32, pl. 29b – H. Keller, «Géricault: Der Verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, p. 134 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 35, fig. 19, 38, 167, n° 19 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 93, 361 – W. Becker, *Paris und die deutsche Malerei,* Munich, 1971, p. 85 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 770 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 450, n° 64 – A. Trèves, «Anniversaire 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 108, n° 141 (repr.), pl. XXXII (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome 1979-1980, p. 300, cité au n° 72, fig. A – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 152, 154, fig. 139, 341, note 50 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 247, cité au n° 353 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 177, fig. 1, 179.

Etude critique p. 28

FITZWILLIAM MUSEUM, CAMBRIDGE (Inv. PD. 10-1964)

1466
ÉTUDE POUR LA CHARRETTE DE SOLDATS BLESSÉS

Mine de plomb et plume, h. 0,138; l. 0,215

Cachet de la collection Franz Koenigs

Croquis d'ensemble pour le tableau précédent (cat. 1465). Cette étude à la plume recouvre d'autres esquisses à la mine de plomb dont, une étude de têtes de chiens et un détail de l'œil; en sens inverse, un cheval couché, un cavalier à côté d'une charrette tirée par un cheval, deux cavaliers. Recto: cf. cat. 1739.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 44 – *Nineteenth Century French Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen,* Baltimore, Los Angeles, Fort Worth, 1986-1987, n° 49 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 67, repr. n° 286.

BIBLIOGRAPHIE: H. Hoetink, *Franse Tekeningen uit de 19e Eeuw, Museum Boymans-van Beuningen,* Rotterdam, 1968, n° 139 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 152, 153, fig. 137.

Etude critique p. 28

MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM (Inv. F-II. 66 v°)

1467
LE CHARIOT CHARGÉ DE SOLDATS BLESSÉS

Lithographie, h. 0,285; l. 0,295

Il est traîné par trois chevaux. La voiture est arrêtée. Un blessé s'appuie d'un côté sur une béquille, de l'autre côté sur le brancard de la voiture et semble y demander une place. Le cheval du milieu mord la croupe du cheval de volée. Le charretier se retourne au bruit et gourmande ses bêtes.

HISTORIQUE: 2e état, signé à gauche à la plume dans le dessin: «Géricault». lettre à droite: Lithographie de C. Motte – Autres épreuves = Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 425 (cf. cat. exp. *Géri-*

cault, Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 72 (repr.) – Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 10 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-10 (repr.)) – Un autre exemplaire est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 79 (repr.), adjugé £ 7020.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris 1868 et 1879, Lithographies n° 10 – R.-P. Huet, *Paul Huet, d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains,* Paris, 1911, pp. 5, 91 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, p. 55, n° 11 – H. Keller, «Géricault: der Verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, pp. 134, 137, fig. 95 – L. Delteil, New York, 1969, n° 11 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 320, note 15 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 151, n° *INC.* 10 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 152, 153, fig. 138.

Etude critique pp. 27, 28

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1467A
LE CHARIOT CHARGÉ DE SOLDATS BLESSÉS

Mine de plomb, h. 0,367; l. 0,330

Auteur inconnu

Calque partiel de la lithographie cat. 1467.

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74 (lot adjugé 160 F).

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

1468
ÉTUDE POUR LE CHARIOT CHARGÉ DE SOLDATS BLESSÉS

Mine de plomb, à la vue, * h. 0,180; l. 0,245

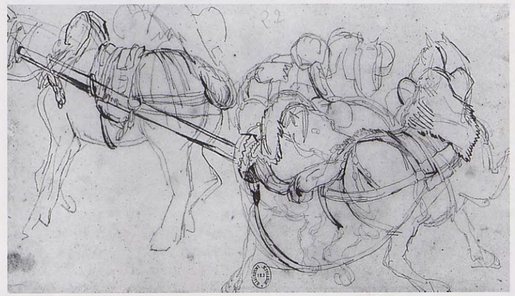
Cachet de la collection Eugène Delacroix

Etude du cheval mordant la croupe du cheval de volée, pour la lithographie cat. 1467.

HISTORIQUE: Collection Eugène Delacroix.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE



1469
ÉTUDE D'UN ATTELAGE

Quatre chevaux d'un attelage, dont l'un vu de profil à gauche est dans les limons. Les trois autres forment un groupe en sens inverse; l'un d'eux mord son voisin à la croupe.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque entré à la Bibliothèque Nationale sous le Second Empire. Mine de plomb et pierre noire sur papier calque, h. 0,144; l. 0,257. Au centre, en bas, estampille ovale «Biblioth. Impériale Est» (lugt 244). Au centre, en haut, au crayon: *22.* Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

Etude critique p. 28

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1470
CAVALIER BLESSÉ

Plume sur traits à la mine de plomb, h. 0,191; l. 0,145

Cachets de la collection His de La Salle et de l'Ecole des beaux-arts

Nu-pieds, la tête bandée, le bras droit en écharpe, ce carabinier pitoyable est monté sur un cheval qui marche au pas vers la gauche. Il a perdu

son sabre dont le fourreau pend à sa selle, mais a conservé sa carabine. Son manteau jeté négligemment sur l'épaule droite pend presque jusqu'à terre.

HISTORIQUE: Clément, qui ne catalogue pas ce dessin, le reproduit cependant, en fac-similé, dans son texte de 1867 en le situant dans la collection His de La Salle. Par la suite, collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 47 (repr.) – *Desenul Francez in secolele al XIX^lea^ si al XX^lea^,* Muzeul Toma Stelian, Bucarest, 1931, n° 159 – *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 69 – *Deux siècles de gloire militaire,* Musée des Arts décoratifs, Paris, 1935, n° 1119 – *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, n° 156 – *The Romantic movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 702 – *De Michel-Ange à Géricault,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1981, n° 113 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 62, repr. n° 285.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 233 (repr.) – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, note de lithographies, n° 12 – P. Lavallée, «La collection de dessins de l'Ecole des beaux-arts», in *G.B.A.,* octobre-décembre 1917, p. 431 (repr.) – C. Martine, Paris, 1928, t. VIII, n° 43 (repr.) – «David, ses élèves et leur temps», in *Beaux-Arts,* 13 avril 1934, p. 2 (repr.) – L. Dimier, «Le rôle de Géricault dans notre école», in *Beaux-Arts,* 19 et 26 septembre 1941, p. 9 (repr.) – P. Courthion, Genève, 1947, face p. 65 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 24 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 141, fig. 20 – H. Keller, «Géricault: Der verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, pp. 136, 143, note 10 – *Géricault,* Villa Médicis, Paris, 1979-1980, cité au n° 74 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 80, 81 (coul.) – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 247, n° 353 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 119, cité au n° 56, fig. 56*a* – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 153, cité au n° D-22, fig. 2.

Etude critique p. 28

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 979)

1471
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Mine de plomb et plume, h. 0,241; l. 0,178

Un chasseur à cheval de profil à gauche se retournant; un dragon à cheval vu de trois quarts dos; dans l'autre sens, un officier de chevau-légers lanciers. Au-dessous, un officier de chevau-légers lanciers au galop, étude pour la mort de Poniatowski; un cavalier poussant devant lui une femme nue qu'il bat et tient par les cheveux.
Au bas de la feuille, deux croquis pour le carabinier blessé repris du dessin précédent (cat. 1470). Verso: cf: cat. 1503.

HISTORIQUE: Collections Thomas S. Cooper, Londres; Christophe Powney, 1968; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 39 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 59 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 55 r° (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 61, repr. n° 284.

BIBLIOGRAPHIE: C. Sells, «A Revised Dating for Part of Gericault's "Chicago Album"», in *Master Drawings,* vol. XXVII, n° 4, winter 1989, pp. 351, 353, fig. 13.

Etude critique pp. 28, 33

COLLECTION PARTICULIÈRE

1471A
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Plume, h. 0,267; l. 0,201

Alexandre Colin

Calque partiel des cat. 792 (cf. t. III) et 1471; cependant, à la place du cavalier maltraitant une femme nue (cat. 792), l'artiste a calqué le chasseur à cheval du dessin précédent (cat. 1471).

HISTORIQUE: Vente après décès Alexandre Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique pp. 28, 37

COLLECTION PARTICULIÈRE

1472
RETOUR DE RUSSIE

Pierre noire, h. 0,240; l. 0,197

Inscription verticale dans le coin inférieur gauche: *Gericault, à son ami* [illisible]

Un cavalier à la tête bandée, le bras droit en écharpe qui, à en juger par son sabre, doit être un cuirassier, chemine à pas lents. Son cheval est vu côté montoir. L'homme est enveloppé dans son manteau. A droite de la feuille, un peu en retrait du cavalier, deux hussards à pied. L'un d'eux, appuyé sur une béquille, est soutenu par un camarade. A l'arrière-plan, derrière le cheval, un cadavre. Au fond, apparaissent trois têtes de chevaux légèrement esquissées.

HISTORIQUE: Collection Léon Suzor. Vente Drouot, Paris, 24 juin 1982, n° 1 (adjugé 128 000 F).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 17 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 101 – *Chevaux et cavaliers,* Charpentier, Paris, 1948, n° 230 – *Chefs-d'œuvres des collections parisiennes,* Musée Carnavalet, Paris, 1952-1953, n° 144.

Etude critique p. 28

COLLECTION PARTICULIÈRE

1473
ÉPISODE D'UN COMBAT D'INFANTERIE

Mine de plomb, h. 0,202; l. 0,250

Cachet de la collection Léon Bonnat

Trois fantassins épuisés, tête nue, sont arrêtés sur un tertre, l'un d'entre eux porte un camarade blessé. Un quatrième soldat, qui est sain et sauf, fait un geste pour appeler à l'aide.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 59.

Etude critique p. 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 757)

1474
FANTASSINS SECOURANT DES BLESSÉS

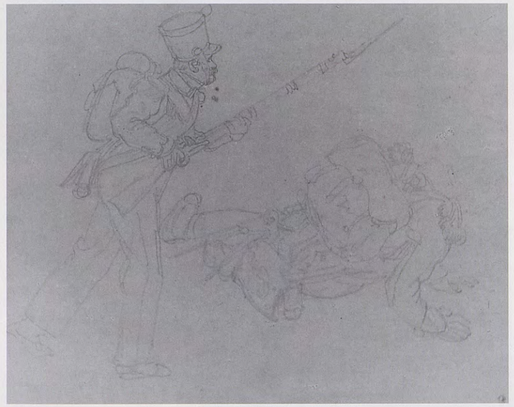
Mine de plomb, h. 0,190; l. 0,230

A gauche, un fantassin nu-tête marche à grands pas portant un camarade blessé en travers de son épaule; il s'appuie de la main droite sur son briquet (resté au fourreau) manié comme une canne. A droite, un autre fantassin nu-tête escalade un monticule et empoigne à bras-le-corps un blessé. Il a gardé son havresac et sa giberne. A terre un fusil, baïonnette au canon. Recto: cf. cat. 1581.

HISTORIQUE: Entré au Fogg Art Museum en 1943, avec le legs Grenville L. Winthrop.

Etude critique p. 29

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS. (Acc. No. 1943-832 v°)



1475
SOLDATS D'INFANTERIE

Mine de plomb, h. 0,198; l. 0,248

Cachet de la collection Léon Bonnat

Deux fantassins portant les uniformes de la campagne de France, l'un, armé d'une baïonnette et chargeant; le second tombé à terre.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, n° 60.

Etude critique p. 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 758)

1476
BUSTE D'UN BLESSÉ

Il est vu de face, les yeux clos, il a dégrafé son habit. Il porte moustache et doit être un cavalier.

HISTORIQUE: Dessin connu par cette lithographie de 1825, par Eugène Deveria. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, reproductions, fac-similé de dessins, p. 420, n° 16.

Etude critique p. 29

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1477
DEUX HOMMES PORTANT UN CORPS NU

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,230; l. 0,290

Un homme encapuchonné soutient sous les aisselles un homme nu. Verso cf. cat. 1533.

HISTORIQUE: Le carton de montage porte en relief le cachet *EB.* Acheté aux héritiers Binder par M. Claude Roger-Marx (communication orale de ce dernier).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1478
FANTASSIN BLESSÉ

Mine de plomb, h. 0,226; l. 0,288

Dans le coin inférieur droit, un militaire; recherche pour la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 17, 18, 22, n° 1 (repr.) – H. Joachim, *French drawings and sketchbooks…,* vol. 1, Chicago, 1978, p. 65, n° 3 C 4.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 1 v°)

1479
CAVALIER BLESSÉ

Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,320

Auteur inconnu

Un cavalier désarçonné est étendu à terre près de sa monture, un cheval blanc se penchant vers lui.

HISTORIQUE: Collection Fritz Toussaint; don au Musée d'Ixelles en 1905.

Etude critique p. 29

MUSÉE D'IXELLES, BRUXELLES (Inv. 61)

1480
SUJET ALLÉGORIQUE

Huile sur toile, h. 0,191; l. 0,305

Auteur inconnu

Après la bataille, un militaire blessé adossé à une pièce de canon, regarde les soldats morts et les débris épars sur le champ de bataille. Fond de ciel d'orage.

HISTORIQUE: Collection P. M. Turner; Lefevre Gallery, Londres.

EXPOSITIONS: *Géricault to Renoir,* Lefevre, Londres, 1951, n° 18.

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1481
SOLDAT À LA TÊTE BANDÉE

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,365

Annoté en bas à gauche: *20 mars*

Auteur inconnu

Il est vu de profil à gauche, et porte une grosse moustache.

HISTORIQUE: Acquis par le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne en 1966.

BIBLIOGRAPHIE: G. von der Osten, «Der verwundete Soldat», in *Museen in Köln Bulletin,* mai 1966, pp. 466, 467 (repr.) – H. Keller, «Géricault: Der verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, pp. 129, 130, fig. 92 – «Acquisitions ou dons récents», in *La Chronique des Arts, G.B.A.,* février 1967, p. 34, n° 138 (repr.) – F.-H. Lem, «A propos d'une réédition», in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 16.

Etude critique p. 29

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, COLOGNE (Inv. WRM 3193)

1482
SOLDAT BLESSÉ

Huile sur toile, h. 0,730; l. 0,604

Signature apocryphe en haut à droite: *Géricault 1820*

Auteur inconnu

En buste, de face, le front ceint d'un bandage, la main droite serrant le revers de sa veste, la main gauche appuyée sur un bâton.

HISTORIQUE: Collections W. P. Wilstach, Philadelphie; John G. Johnson, Philadelphie. Don au Philadelphia Museum le 5 novembre 1912. Vendu en 1954.

BIBLIOGRAPHIE: W. R. Valentiner, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects,* III, Philadelphie, 1914, p. 38, n° 797.

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1483
SOLDAT BLESSÉ

Huile sur toile, h. 0,440; l. 0,380

Auteur inconnu

Le visage levé, tourné de trois quarts à droite, une balafre marquant sa tempe et sa joue droites. Le fond et le buste ne sont qu'esquissés.

HISTORIQUE: Apparaît, avec une attribution à Géricault à la vente Galliera, Paris, 12 décembre 1960, n° 56 (adjugé 2200 F).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1484
SOLDAT BLESSÉ

Huile sur toile, h. 0,825; l. 0,955

Auteur inconnu

Assis au sol, tourné de profil à gauche, la tête bandée, les yeux clos, les vêtements déchirés.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Trianon-Palace, Versailles, 27 novembre 1961, n° 95 (racheté). On le retrouve dans une vente à Bièvres, 10 novembre 1963, n° 36 (repr.).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1485
CUIRASSIERS AU COMBAT

Huile sur toile, h. 0,520; l. 0,380

Auteur inconnu

L'un d'eux est vu un peu en retrait sur son cheval blanc, côté hors montoir, l'épée à la main. L'autre, à gauche, plus en avant, vient d'être blessé et se renverse en arrière sur sa selle; il a encore l'épée à la main.

HISTORIQUE: Publié par Maurice Gobin en 1958 dans l'ouvrage sur sa propre collection.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 48 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 177 (repr.).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1486
CUIRASSIER PRÈS DE SON CHEVAL ABATTU

Huile sur toile, h. 0,254; l. 0,355

Monogramme apocryphe en bas à droite: *G*

Auteur inconnu

Le cheval est affalé au sol, paraissant harassé plus que blessé; il est vu côté hors montoir. Le buste du cuirassier sans casque est vu derrière sa monture.

HISTORIQUE: Exposé en 1934 à San Francisco, prêté par le Dr et Mrs. Walter Heil, San Francisco. Vente Parke-Bernet, New York, 8 mai 1947, n° 6.

EXPOSITIONS: *French painting from the fifteenth century to the present day,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1934, n° 108.

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1487
SOLDAT ET JEUNE FILLE

Mine de plomb, h. 0,173; l. 0,111

Auteur inconnu

Le buste de profil, le fusil sur l'épaule et le sac au dos, il s'appuie sur l'épaule de la jeune fille.

HISTORIQUE: Provient de l'album de Delphine Guy (Mme Emile Girardin), 1831; collection Dr Lucien Gros. Acquis par le musée en 1963 de Marianne Feichenfeldt, Zurich (communication écrite du musée).

EXPOSITIONS: *Meisterzeichnungen von Leonardo bis zu Rodin,* Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, 1986, n° 76 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: H. Robels, «Eine Zeichnung von Theodore Géricault in Museen», in *Köln Bulletin,* mars 1963, pp. 167-168 (repr.) – H. J. Mitschke, «Berichte», in *Pantheon,* juillet-août 1963, p. 260 (repr.) – H. Keller, «Géricault: Der verwundete Soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* Cologne, 1966, t. 28, pp. 138, 139, fig. 96, 143, note 6.

Etude critique p. 29

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, COLOGNE (Inv. n° 1963/5)

1488
HUSSARD DÉSARÇONNÉ

Huile sur toile, h. 0,375; l. 0,460

Auteur inconnu

Un hussard blessé tombe de son cheval dont il tient les rênes de la main gauche. Il a la jambe droite encore retenue à l'étrier qui s'est renversé sur la partie gauche de la selle. Il semble que ce soit l'éclatement d'un obus qui l'ait blessé et fait faire une croupade à son cheval, vu de profil côté montoir, qui a marque et liste en tête et balzanes quatre. A gauche, derrière le terrain en pente, quelques maisons. A droite au fond, dans la poussière du combat, d'autres cavaliers, et plus en avant les pieds d'un blessé et un chevalet de charpente.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1886. Mis en dépôt au Musée de Tarbes en mars 1960. A été attribué à Victor Adam (communication écrite du musée).

EXPOSITIONS: *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 287.

BIBLIOGRAPHIE: A. Castan, *Histoire et description des musées de la ville de Besançon,* Paris, 1889, p. 182 – *Inventaire général des Richesses d'art de la France, Province, Monuments civils,* Paris, 1891, t. V, p. 258 – J. Henri-Bouchot, «Jean Gigoux», in *G.B.A.,* mars 1921, p. 190 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 145, n° A 180.

Etude critique p. 29

MUSÉE INTERNATIONAL DES HUSSARDS, TARBES (Inv. D.60.7.1)

1489
RETRAITE DE RUSSIE

Huile sur toile, h. 0,850; l. 1,520

Auteur inconnu

Un cuirassier à cheval, enveloppé dans son grand manteau, à la tête d'une troupe de militaires marchant dans la neige et tirant ou poussant une charrette chargée. Au premier plan, à gauche, des soldats blessés, à demi nus, gisent à terre ou appellent à l'aide.

HISTORIQUE: D'après K. Berger, aurait appartenu à Alfred Baudry. Par la suite collections duc de Trévise; Germain Seligman, New York, 1952.

EXPOSITIONS: *French Romantic Artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 13 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: A. M. Frankfurter, "The apostles of Romanticism, Gros, Géricault and Delacroix on exhibit", in *Art News,* 26 novembre 1938, pp. 9 (repr.), 20 – R. Goldwater, «Gros, Géricault, Delacroix», in *Art in America,* janvier 1939, p. 38 – K. Berger, «Un chef-d'œuvre de Géricault retrouvé», in *B.S.H.A.F.,* 1952, pp. 205-207 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 16 (repr.) – L. Eitner, «Buchbesprechungen», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 1953, XVI, p. 81 – G. Seligman, «Book reviews», in *The Art Bulletin,* décembre 1953, pp. 322-324 – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 167 – G. Seligman, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, pp. 168, 169 – F. Novotny, *Painting and sculpture in Europe, 1780-1880,* Londres, 1960, p. 94 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 141, fig. 17 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 84 (repr.) – R. Jullian, «Géricault et l'Italie», in *Arte in Europa,* Milan, 1966, p. 900 – K. Berger, trad. Paris, 1968, nos 18 et 18*bis* (repr.) – A. Trèves, «Anniversaire 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 15 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A. 178 (repr.).

Etude critique p. 29

COLLECTION PARTICULIÈRE

1490
GRENADIERS DE LA GARDE

Mine de plomb, plume et lavis de bistre, h. 0,120; l. 0,158

Inscription en haut: [?] / *art que* / *17 G*

Auteur inconnu

Un grenadier, tête nue, est soutenu par un de ses camarades; tandis qu'un autre se tourne vers lui, appuyé sur sa baïonnette. Devant ce groupe, un jeune homme tend le bras droit. Recto: cf. cat. 1491.

Etude critique p. 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 754 vo)

1491
GUERRIERS CASQUÉS

Mine de plomb, plume, lavis de bistre et rehauts de blanc, h. 0,120; l. 0,158

Cachet de la collection Léon Bonnat

Auteur inconnu

Ils progressent vers la gauche à la lueur de torches. Verso: cf. cat. 1490.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault, Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 61.*

Etude critique p. 29

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 754 r°)

1492
BERLINE CHARGÉE DE SOLDATS BLESSÉS

Plume, pinceau et lavis de brun, h. 0,248; l. 0,180

Signature apocryphe en bas à gauche: *Géricault*

Auteur inconnu

Un cavalier, sabre au poing, conduit la berline. En haut à gauche, têtes caricaturées de profil.

HISTORIQUE: Collections Léon Heiman; Durlacher Brothers; Joseph Brooks Fair.

EXPOSITIONS: *Drawings old and new,* The Art Institute, Chicago, 1946, n° 22, pl. IX.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, *Géricault, Drawings and Watercolors,* New York, 1946, n° 3 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 29 – H. Joachim, *French drawings and sketchbooks…,* vol. 1, Chicago, 1978, p. 64, n° 3 C 2.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Inv. 1941.136)

1493
CAISSON D'ARTILLERIE

Lithographie, h. 0,414; l. 0,523

Un caisson à demi renversé, un cheval tué, un soldat, un pied sur la roue, l'autre dans le caisson, tient de la main droite une mèche allumée et montre le poing à un groupe de soldats russes qui semblent se consulter. Sans aucune lettre (Clément).

HISTORIQUE: Voici ce que dit C. Clément: «A l'époque où Géricault fit cette énergique estampe, ses lithographies étaient si peu estimées que, M. Jamar ayant été chargé par son maître d'aller en chercher quelques épreuves, Mme Delpech qui l'avait imprimée lui fit observer que Géricault, n'ayant pas besoin de travailler pour vivre, ferait bien mieux de renoncer à ce métier.» Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 431 (cf. cat. exp., *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 76 (repr.)) – Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 13 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-13 (repr.)).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies, n° 13 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 14 – L. Eitner, Londres, 1960, cité aux n° 2, n° 6 et n° 30 – F.-H. Lem, «Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre», in *Connaissance des Arts,* janvier 1963, p. 68 – L. Delteil, New York, 1969, n° 14 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 151, n° *INC.* 13.

Etude critique pp. 29, 30

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1494
ÉTUDE POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

Mine de plomb, h. 0,221; l. 0,285

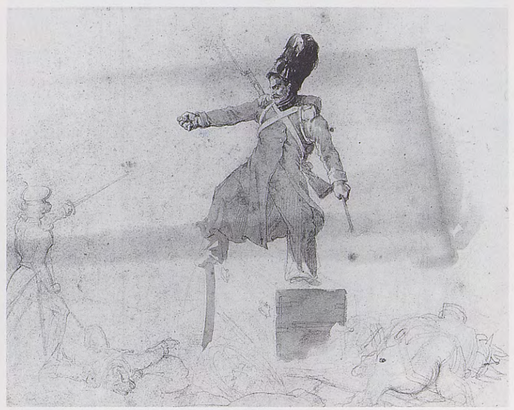
Sur toute la largeur de la feuille, dessin pour la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493). Le militaire qui va mettre le feu aux poudres est ici un grenadier de la Garde impériale; reconnaissable à la plaque de son bonnet d'ourson, il porte une capote, a le fusil en bandoulière, baïonnette au canon et tient la mèche de la main droite; faiblement esquissé, un grenadier combat à la baïonnette; à droite, un officier russe conduit des troupes à l'assaut; au premier plan, un cadavre. Verso: cf. cat. 1495.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-21 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 268, repr. n° 296.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 17, 20, 23, n° 2 (repr.) – H. Joachim, *French drawings and sketchbooks…,* vol. 1, Chicago, 1978, n° 3 C 5 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 304, cité au n° 76.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 2 r°)



1495
ÉTUDES POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

Mine de plomb et lavis, h. 0,221; l. 0,285

Recherches pour la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493). La composition semble en partie calquée par transparence sur le dessin du recto (cat. 1494); elle est donc inversée par rapport à celle-ci. Le grenadier est repris au lavis. A droite, cadavre d'un cheval. Recto: cf. cat. 1494.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 17, 20, 23, n° 2 (repr.) – H. Joachim, *French drawings and sketchbooks…,* vol. 1, Chicago, 1978, p. 65, n° 3 C 6 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 304, cité au n° 76.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 2 v°)

1496
ÉTUDES POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,288

Deux études pour le protagoniste de la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493). Dans un cas c'est un grenadier, dans l'autre un carabinier. Croquis du casque du carabinier. En haut, croquis indistinct de chevaux. En bas, un cavalier, dont la tête est à peine esquissée, monte à cru un cheval au trot vu côté montoir; il porte des culottes et a les mollets nus.

Au milieu, à la plume, croquis d'une encolure de cheval de trait, bridé, avec son collier. Verso: cf. cat. 1860.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 17, 24, n° 5 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 304, cité au n° 76 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 151, cité au n° D-21.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 5 r°)

1497
ÉTUDES POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,287

Neuf études pour le protagoniste de la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493) qui, cette fois, est un fantassin, un sapeur ou un artilleur de la ligne. A gauche en bas, un caisson d'artillerie ouvert. Verso: cf. cat. 1498.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 9, 17, 20, 24, n° 6 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 304, cité au n° 76 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 39, cité au n° 13 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 151, cité au n° D-21, 190, cité au n° E-13.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 6 r°)

1498
ÉTUDE POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

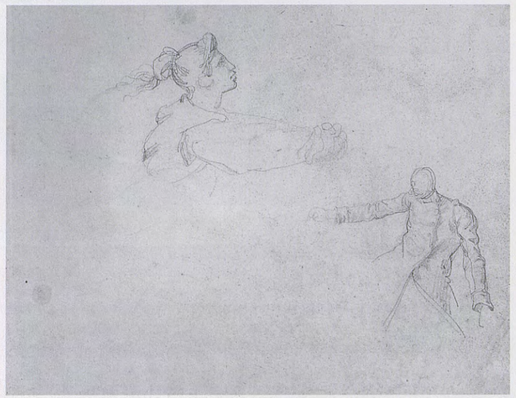
Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,287

Etude poussée pour le protagoniste de la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493) sans coiffure et revêtu d'une capote. Recto: cf. cat. 1497.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 9, 17, 20, 21, 24, n° 6 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 304, cité au n° 76 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 39, cité au n° 13 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 151, cité au n° D-21, 190, cité au n° E-13.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 6 v°)



1499
ÉTUDE POUR LE CAISSON D'ARTILLERIE

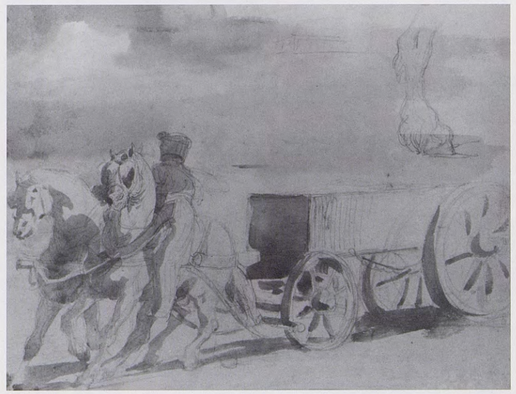
Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,280

Deux figures, l'une de femme, en buste, de profil à droite, coiffée avec un chignon, joignant les mains; l'autre d'un soldat, en capote, étude pour la lithographie *Caisson d'artillerie* (cat. 1493). Lorenz Eitner rapporte la figure de femme à la lithograhie *La Laitière et le Vétéran* (cat. 1460). Pourtant, le geste de supplication ne correspond pas à cette image. Recto: cf. cat. 1863.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 8, 17, 29, n° 30 (repr.).

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 30 v°)



1500
ÉTUDE POUR UN CAISSON DE MUNITION

Mine de plomb et lavis d'encre grise, h. 0,222; l. 288

Un caisson d'artillerie traîné par deux chevaux, dont celui de gauche est monté par un artilleur qui se retourne. Ces chevaux sont à tous crins. L'artilleur accule ses chevaux pour faire reculer le convoi. En haut, le canon, le paturon, le boulet et le sabot d'un vieux cheval ayant des fanons au boulet et au canon. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 66 (repr.) – *Dessins français de l'Art Institute de Chicago de Watteau à Picasso,* Louvre, Paris 1976-1977, n° 35 (repr.) – *Französische Zeichnungen aus dem Art Institute of Chicago,* Städtische Galerie, Francfort, 1977, n° 33 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 8, 9, 17, 21, 23, n° 4 (repr.) – C. Finch, *L'aquarelle au XIXe siècle,* New York, 1991, p. 104, fig. 124.

Etude critique p. 29

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 4 r°)

1501
PORTRAIT DU MARÉCHAL PONIATOWSKI (?)

Huile sur toile, h. 0,785; l. 0,390

Auteur inconnu

Il est vu de profil à droite, en demi-buste, portant la plaque d'un ordre et une épaulette marquée de l'aigle impérial.

HISTORIQUE: Connu par une photographie des archives du Wildenstein Institute.

Etude critique p. 32

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1502
ÉTUDE POUR LA MORT DE PONIATOWSKI

Plume sur papier calque, h. 0,395; l. 0,305

Tourné vers la droite sur son cheval cabré, le sabre bas.

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 52 ou 57 (?). Acquis par Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 10.

BIBLIOGRAPHIE: J. Wiercińska, «Polski Lansjer, Teodora Géricault», in *Biuletyn Historii Sztuki,* 1968, n° 1, p. 102, note 54.

Etude critique pp. 32, 33, 34

COLLECTION PARTICULIÈRE

1502A
ÉTUDE POUR LA MORT DE PONIATOWSKI

Mine de plomb, h. 0,395; l. 0,305

Auteur inconnu

Calque du cat. 1502.

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 52 ou 57 (?). Acquis par Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 33

COLLECTION PARTICULIÈRE

1503
ÉTUDE POUR LA MORT DE PONIATOWSKI

Mine de plomb et plume, h. 0,241; l. 0,178

Tourné vers la droite sur son cheval cabré. On aperçoit au loin l'Elster et l'esquisse d'une ville. Recto: cf. cat. 1471.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, pp. 44, 47, fig. 33 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 115, n° 55 v° (repr.) – C. Sells, «A Revised Dating for Part of Gericault's "Chicago Album"», in *Master Drawings,* vol. XXVII, n° 4, hiver 1989, pp. 351-353, fig. 12.

Etude critique p. 33

COLLECTION PARTICULIÈRE

1503A
ÉTUDE POUR LA MORT DE PONIATOWSKI

Plume, h. 0,210; l. 0,149

Alexandre Colin

Variante du cat. 1503. On aperçoit dans le fond à droite l'Elster et l'esquisse d'une ville sur l'autre rive.

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, p. 36, fig. B.

Etude critique p. 33

COLLECTION PARTICULIÈRE

1504
FEUILLE DE CROQUIS MILITAIRES

Plume, h. 0,173; l. 0,230

Croquis rapides au nombre d'une dizaine, très confus et dénotant une extrême nervosité de la part de l'artiste. Le seul distinct est en haut celui du maréchal Poniatowski se jetant dans l'Elster. A côté, un peu en retrait, un autre chevau-léger de lancier et à droite, au second plan, un cavalier vu de trois quarts face ainsi qu'un cheval se cabrant. Au-dessous, taches d'encre et divers personnages nus; un profil de personnage. Verso: cf. t. III, cat. 838.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 9, 10, 11, 21, 39, n° 51 (repr.).

Etude critique pp. 33, 34

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 51 r°)

1505
FEUILLE DE CROQUIS MILITAIRES

Pierre noire, h. 0,410; l. 0,575

Annoté en haut à gauche: *30*

La feuille de croquis porte la trace d'une pliure. A gauche, un militaire du 2e régiment de chevau-légers lanciers de la Garde impériale en grande tenue, assis et posant, de face. Le même personnage, de profil à droite, debout, tête nue. Au-dessous, un croquis pour *La Mort de Poniatowski,* tourné vers la gauche. A droite, dans le sens vertical, le même militaire posant debout, tête nue; à gauche, reprise de la tête encadrée. A droite, un autre croquis pour *La Mort de Poniatowski,* sabre bas, tourné vers la droite. Le recto, qui porte une étude pour le *Radeau de la Méduse,* sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845, comme étant dans la collection Walferdin. Vente du Cabinet de M. W*[Walferdin], Drouot, Paris, 18 mai 1860, n° 66 (adjugé 550 F). Catalogué par C. Clément en 1868 dans la collection Hulot. Vente après décès A. Hulot, galerie Georges Petit, Paris, 9-10 mai 1892, n° 201 (adjugé 310 F). Collection Chéramy. Vente Chéramy, galerie Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, n° 258, adjugé 250 francs à Schneider. Collection du duc de Trévise. Vente collection du duc de Trévise, galerie Jean Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 10, adjugé 12 100 francs au Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 343, note 103.

Etude critique pp. 33, 34, 41

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 29 109 v°)

1506
TROMPETTE DU 2e RÉGIMENT DE CHEVAU-LÉGERS LANCIERS

Mine de plomb et sanguine, h. 0,397; l. 0,230

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Croquis d'étude pour la lithographie *Trompette de lanciers* (cat. 1508), d'après le motif central des *Trois trompettes du 2e régiment de chevau-légers en tenue de gala* (t. III, cat. 799). Le trompette est vu de trois quarts, presque de face, cheval côté hors montoir, la main droite tenant son instrument sur la cuisse. Verso: cf. cat. 1507.

HISTORIQUE: Collection P.-J. Mène. Vente Mène, Drouot, Paris, 20-21 février 1899, partie du n° 73. Lot adjugé 170 F. Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 72 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 46 (repr.), cité au n° 66 – *Géricault, Toute l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 4*bis* (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: J. Wiercińska, «Polski Lansjer, Teodora Géricault», in *Biuletyn Historii Sztuki,* 1968, n° 1, p. 102, note 53 – L. Johnson, "A copy after Van Dyck by Géricault", in *Burl. Mag.,* décembre 1970, p. 797, fig. 14 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 70-71 (repr.) – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 246, n° 351 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 179, cité, 184, cité au n° E-4.

Etude critique p. 35

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 991 r°)

1507
TROMPETTE DU 2e RÉGIMENT DE CHEVAU-LÉGERS LANCIERS

Mine de plomb, h. 0,397; l. 0,230

Le motif du recto, inversé, a été calqué par transparence. Recto: cf. cat. 1506.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, "A copy after Van Dyck by Géricault", in *Burl. Mag.,* décembre 1970, p. 797, fig. 15 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 270, cité, fig. A – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 70-71 (repr.) – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 246, n° 351 (repr.).

Etude critique p. 35

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 991 v°)

1508
TROMPETTE DE LANCIERS

Lithographie, h. 0,387; l. 0,204

Il est en grande tenue, à cheval, et vu de face; il tient sa trompette appuyée sur sa cuisse droite (Clément).

HISTORIQUE: D'après Clément: «Cette planche, entièrement exécutée à la plume, ne porte ni titre ni inscription. Elle est d'une extrême rareté et il n'en existe, croyons-nous, que deux épreuves: celle du Cabinet des Estampes (venant de la collection Bruzard) et celle de M. de Triqueti (venant de la collection Constantin) [aujourd'hui au Musée de Rouen] – Au coin, à gauche, dans le dessin, les initiales de Géricault (T. G.) renversées (Géricault, peu familiarisé encore avec la lithographie, avait négligé de les écrire en sens inverse). Le *G* est en partie mangé par le nettoyage de la marge. L'épreuve du Cabinet des Estampes est plus étroite du côté gauche que celle de M. de Triqueti, et le *G* a entièrement disparu. Elle lui est par conséquent postérieure.»
Autres épreuves: Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 66 (repr.) – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 4 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 184, n° E-4 (repr.)).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 117, 373, n° 4 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 6 – L. Delteil, New York, 1969, n° 6 – L. Johnson, "A copy after Van Dyck by Géricault", in *Burl. Mag.,* décembre 1970, p. 797, fig. 13 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 46.

Etude critique p. 35

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1509
À CHEVAL

Lithographie, h. 0,321; l. 0,428

Cette pièce représente un bivouac de cuirassiers.

HISTORIQUE: La lithographie est d'une grande rareté. L'état reproduit ici porte deux inscriptions: le titre *A cheval* en bas au milieu, et en bas à droite: *Imp. lithog. de F. Delpech.*

Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 436 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 87 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, n° 20 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-20 (repr.)) – Un autre exemplaire est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 85 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 382, n° 20 – J. Adhémar et J. Lethève, Bibliothèque Nationale, *Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 17 – L. Delteil, New York, 1969, n° 17.

Etude critique p. 35

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1510
MAMELUK DE LA GARDE IMPÉRIALE DÉFENDANT UN TROMPETTE BLESSÉ

Lithographie, h. 0,342; l. 0,279

Le mameluk, debout le pied sur un cadavre de cosaque, soutient le corps d'un jeune trompette renversé sur le flanc de son cheval qui se cabre. Le cimeterre à la main, il attend le choc de l'ennemi, un cosaque qui arrive au galop. A gauche, autres épisodes de la bataille.

HISTORIQUE: Il n'existe qu'un seul état de cette lithographie, sans la lettre: Delteil et l'Inventaire des Estampes de la Bibliothèque Nationale la datent de 1818.
Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 423 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 274, cité au n° 50, n° 70 (repr.)); Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault, Toute l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 8 (repr.), cité au n° 8*ter; Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 149, cité au n° D-20, p. 186, n° E-8 (repr.)) – Un autre exemplaire est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 77 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 117, 374, n° 8 – L. Eitner, «Deux œuvres inconnues de Géricault au Musée d'Art moderne», in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* Bruxelles, juin 1953, p. 63, note 18 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 9 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 22, cité au f° 1 – L. Delteil, New York, 1969, n° 9 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 93, cité au n° 52, p. 144, cité au n° 100 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, cité pp. 78, 84 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 51, cité au n° 12, p. 111, cité au n° 52, fig. 52*b*.

Etude critique p. 35

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1511
MAMELUK DÉFENDANT UN TROMPETTE BLESSÉ

Plume sur papier calque, h. 0,270; l. 0,258

Inscription en bas à gauche, de la main de Lehoux: *Géricault / (Lhx) / n° 41 du catalogue de Mr Clément*

Etude pour la lithographie cat. 1510. Un mameluk soutenant du bras gauche un trompette blessé dont le cheval se cabre, attend, le cimeterre à la main, le cosaque à cheval qui charge sur lui. Le cimeterre n'est pas achevé. Aux pieds du mameluk, un soldat renversé face contre terre et un cheval mort, dont on ne voit que la tête et un antérieur. Le cheval mort n'apparaîtra pas dans la lithographie. Le pied du mameluk repose à terre et non sur le corps du soldat. A l'arrière-plan, à gauche, deux cuirassiers à cheval chargeant.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Pierre-François Lehoux. Don de ce dernier au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Centenaire, Charpentier, Paris, 1924, n° 57 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, 1936, n° 592 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 203 – *Géricault, cet inconnu,* Bignou, Paris, 1950, n° 22 – *Géricault, un réaliste romantique,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 27; Musée des beaux-arts de Rouen, 1963, n° 30 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 8*bis* (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-19 (repr.), p. 149, cité au D-20.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 39 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 335, dessins, n° 41 – E. Lebel, *Musée de Rouen. Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture,* Rouen, 1890, p. 81, n° 757 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, n° 1369 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 463, n° 41 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 274, cité au n° 50, p. 299, cité au n° 70.

Etude critique p. 35

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 882.9.6)

1512
MAMELUK DÉFENDANT UN TROMPETTE BLESSÉ

Mine de plomb et plume sur papier calque, h. 0,297; l. 0,256

Calque inversé du cat. 1511, où l'artiste a introduit de nombreuses variantes par rapport à la première idée. La tête du cheval mort aux pieds du mameluk a été remplacée par l'arrière-main. La lame du sabre est terminée. Le mameluk plie la jambe pour enjamber le cavalier mort renversé à terre. Un autre gît sur le dos à droite. Les cordons permettant de porter la trompette ont été ajoutés, ainsi que la cape du cosaque au galop.

HISTORIQUE: Doit correspondre au dessin passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, n° 46: «Mameluk soutenant un trompette mort et se défendant contre un cosaque, à la plume», sans dimensions, adjugé 80 francs. Un dessin à la plume de même sujet apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, avec comme provenance indiquée: «Collections comte Armand Doria; François Doria», prêté par le comte Arnauld Doria. On le retrouve à diverses expositions jusqu'en 1964 chez Aubry où il est précisé: «Collections de M. Bouginiet; marquis de Valori; comte Armand Doria, dessin acquis par lui le 26 février 1878, à Paris».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 139 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 46 – *Le cabinet de l'amateur,* Orangerie, Paris, 1956, n° 112 – *Delacroix, citoyen de Paris,* Musée Delacroix, Paris, 1963, n° 83 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 52.

Etude critique p. 35

COLLECTION PARTICULIÈRE

1512A
MAMELUK DÉFENDANT UN TROMPETTE BLESSÉ

Plume, h. 0,310; l. 0,265

Auteur inconnu

Calque du cat. 1512.

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74; lot adjugé 160 F. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56; lot adjugé 355 francs à Sagot (avec le n° 57). Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 35

COLLECTION PARTICULIÈRE

1513
MAMELUK DÉFENDANT UN TROMPETTE BLESSÉ

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,360; l. 0,300

Auteur inconnu

Copie du motif central de la lithographie cat. 1510.

HISTORIQUE: Vente Charpentier, Paris, 20 mars 1956, n° 12.

Etude critique p. 35

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1514
UN COSAQUE CHARGEANT

Pierre noire, h. 0,293; l. 0,225

Cachet du Musée de Lille

Le cosaque est vu de face sur un cheval au galop en position de trois quarts côté hors montoir, présentant le poitrail. Il se retourne vers sa

troupe pour l'entraîner et tient une épée à la main. A gauche et à droite, au fond d'autres cosaques.
Le verso, *Recherches pour une chasse au lion,* sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Don de Charles Cousin au Musée de Lille en 1874.

BIBLIOGRAPHIE: H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1397 – L. Eitner, «Deux œuvres inconnues de Géricault au Musée d'Art moderne», in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* Bruxelles, juin 1953, p. 63, note 18 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 144, cité au n° 100 – *From Poussin to Puvis de Chavannes,* Londres, Cambridge, Birmingham, Glasgow, 1974-1975, cité au n° 43 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, p. 78 (repr.).

Etude critique pp. 35, 119

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1397 r°)

1515
GÉNÉRAL COMMANDANT UNE CHARGE DE CAVALERIE

Aquarelle, h. 0,535; l. 0,450

Marque de la collection Pierre Dubaut

A gauche, au second plan, un général, isolé, monté sur un cheval blanc, vu de trois quarts côté hors montoir; il a l'épée basse et se retourne vers des troupes que l'on ne voit pas. Il ressemble au prince Eugène de Beauharnais. Sur la droite, on voit de dos deux cavaliers au galop; l'un est un chasseur à cheval de la Garde, sabre au clair (on voit le schabraque en peau de tigre et le portemanteau du harnachement); l'autre est un cuirassier, l'épée haute. Au fond à droite, un carabinier se retourne; un peu en retrait, la tête d'un officier coiffé d'un bicorne. Entre le chasseur et le cuirassier, on voit de profil un chevau-léger lancier, et un peu en retrait, un général. Entre les deux groupes, au second plan, des fantassins baïonnette au canon, autour d'une aigle. Au premier plan, une grosse pierre.

HISTORIQUE: Très probablement le n° 59 de la vente du cabinet de M. de Musigny, Paris, 16 rue des Jeûneurs, 7-8 mars 1845. Prêté à l'exposition de 1924 par le baron Hamelin. Collection Pierre Dubaut. Collection Walter Goetz, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 341 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 39, pl. X – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 144 – *Cent chefs-d'œuvre de l'art français, 1750-1950,* Galerie Charpentier, Paris, 1957, n° K – *Master Drawings from the Art Institute of Chicago,* Wildenstein, New York, 1963, n° 80, pl. XXVIII – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 58 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 277, repr. n° 301 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: "Notable works of art now on the market", in *Burl. Mag.,* décembre 1952, advertisement suppl. pl. XXIV – "Accessions of American and Canadian museums, january-march 1960", in *The Art Quarterly,* été 1960, pp. 186, 196 (repr.) – Harold Joachim, *French drawings and sketchbooks…,* Chicago, 1978, vol. I, p. 64, n° 3 Cl – L. Eitner, "Exhibition Reviews", in *Burl. Mag.,* janvier 1986, p. 59.

Etude critique p. 35

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Ada Turnbull Fund, 1960.8)

1516
ÉTUDES DE TÊTES

Lavis de brun sur mine de plomb, h. 0,260; l. 0,353

Marque de la collection Coutan-Hauguet-Schubert-Millet
Marque de la collection Bonnat

Trois rangées de quatre têtes chacune. La première montre, de gauche à droite, une tête d'homme de profil à droite coiffé d'un bicorne, un homme vu de trois quarts à droite en buste, la tête penchée vers l'avant, une tête d'homme de profil à gauche regardant vers le haut, une tête d'homme barbu de trois quarts à droite. La deuxième rangée comporte de gauche à droite quatre têtes d'hommes portant moustache: la première couverte d'un bandage est celle d'un blessé qui porte la main à son front, vue de trois quarts à gauche, puis une tête vue de face les yeux clos, puis le buste penché d'un officier dont les épaulettes sont suggérées, tombé sur son côté gauche, puis une tête de carabinier (?) casquée, de trois quarts à gauche. La troisième rangée représente également quatre études de tête d'un même homme moustachu aux cheveux bouclés; de gauche à droite: une de profil à droite, deux autres renversées en arrière, puis une de trois quarts à gauche. Verso: cf. cat. 1872.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 58, pl. XIII.

Etude critique p. 35

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 756 r°).

1517
PORTRAIT DE NAPOLÉON Ier

Plume et lavis de brun, dimensions non communiquées

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Auteur inconnu

Il est vu seulement à partir de la hauteur des genoux, debout de profil à gauche, revêtu d'un uniforme et d'un bicorne.

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition en 1952 avec la provenance: Chéramy, baron Vitta. Mais aucun numéro des ventes de ces derniers ne correspond à ce dessin. Collection Pierre Dubaut. Les dimensions données par le catalogue de l'exposition de 1952 (0,11 × 0,68 m) semblent erronées.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 38.

BIBLIOGRAPHIE: *Napoléon, La République, Le Consulat, l'Empire, St-Hélène,* Paris, Hachette, s. d., s. p.

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1518
ÉTAT-MAJOR RUSSE

Huile sur toile, h. 0,640; l. 0,800

Auteur inconnu

Autour d'un général au bicorne emplumé qui surprend par sa jeunesse, on voit des officiers de divers corps dont deux cosaques, deux lanciers, un hussard et un cuirassier ou chevalier-garde.

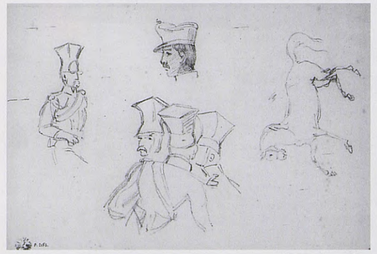
HISTORIQUE: Légué au Musée de Bruxelles par M. Champion de Villeneuve en 1891.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 62.

BIBLIOGRAPHIE: Fierens-Gevaert, *La peinture au Musée ancien de Bruxelles,* Bruxelles, 1913, p. 83; 1923, p. 108 – L. Eitner, «Deux œuvres inconnues de Géricault au Musée d'Art moderne», in *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts,* juin 1953, pp. 55, 60, 61, fig. 4, 62, 63 – L. Eitner, «Géricault at Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 88, 340 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 37 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 95, 361.

Etude critique p. 36

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, BRUXELLES (Inv. 3195)



1519
MILITAIRES POLONAIS ET RUSSES

Mine de plomb, h. 0,174; l. 0,263

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Attribué à Piotr Michalowski

En dehors d'un cheval marchant, vu côté montoir et dessiné dans l'autre sens de la feuille, on voit en buste un groupe de trois lanciers polonais et un Polonais seul; enfin, un militaire de profil, coiffé d'une casquette, qui paraît appartenir à l'armée russe.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué par celui-ci au Musée de Besançon en 1894.

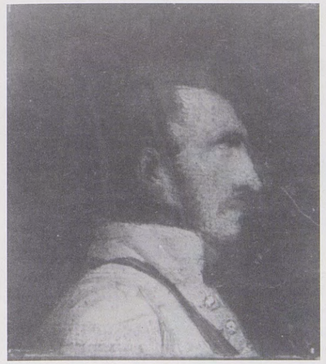
Etude critique p. 36

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D. 2152)

1520
MILITAIRE DE PROFIL

Huile sur toile, dimensions inconnues

Auteur inconnu



Il est en buste, vu jusqu'à la poitrine, de profil à droite, portant moustache et favoris.

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie Druet, vendue en carte postale. A figuré à l'exposition Bernheim-Jeune de 1937.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h. c.

Etude critique p. 36

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1521
DEUX GRENADIERS DE LA GARDE

Huile sur toile, h. 0,590; l. 0,490

Nicolas-Toussaint Charlet

Ils sont vus en buste de trois quarts à gauche, coiffés de leur bonnet d'ourson portant plaque et tresse et cocarde tricolore de l'Empire (avec le blanc en dehors). On voit la bandoulière de leur giberne, le baudrier de leur briquet et le havresac de l'un d'eux.

HISTORIQUE: Vente du baron Cassel, galerie G. Giroux, Bruxelles, 20-21 novembre 1953, n° 41 (repr.).

Etude critique p. 36

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1522
JEUNE HOMME EN UNIFORME

Huile sur toile, dimensions inconnues

Auteur inconnu

Il est vu le buste de face, la tête de trois quarts à droite. Il porte un uniforme et un bicorne.

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition en 1913.

EXPOSITIONS: *Französische Kunst des 19. Jahrhunderts,* galerie Heinemann, Munich, 1913, n° 92 (repr.).

Etude critique p. 36

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1523
UN CAPITAINE D'INFANTERIE

Huile sur toile, autrefois ovale, h. 0,650; l. 0,540

Au revers, on lit: *Capitaine au 33e d'infanterie né à Senlis (Oise) en 1786 le 21 7bre*

Auteur inconnu

Il est vu en buste, légèrement de trois quarts, le bras gauche passant devant le corps. Il a des moustaches et porte des épaulettes dorées et un hausse-col; la tunique de drap bleu est à col rouge.

HISTORIQUE: Vente succession Edouard Detaille, sous le nom de Géricault, Drouot, Paris, 10-11 mars 1913, n° 29, acquis 5000 francs sur demande de 6100 francs par Arnold Tripp (cat. annoté; tableau alors ovale). Vente Lebeuf de Montgermont, galerie Georges Petit, Paris, 16-19 juin 1919, n° 25; acquis pour 14 000 francs par Georges Petit (note Dieterle). Acquis en 1937 par O. Reinhart.

EXPOSITIONS: *Sammlung Oskar Reinhart Winterthur,* Kunstmuseum, Berne, 1939-1940, n° 103.

BIBLIOGRAPHIE: L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1798-1903),* Paris, 1914, p. 57 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 183 – L. Stähelin, *Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz,* Winterthur, 1970, p. 26, n° 62 (sous l'attribution «französischen Maler» – R. Koella, *Collection Oskar Reinhart. Au Römerholz, Winterthur. Peintures, dessins, sculptures,* p. 349 (repr. coul.).

Etude critique p. 36

MUSÉE REINHART AM RÖMERHOLZ, WINTERTHUR (Inv. 62)

1524
CHEVAU-LÉGERS LANCIERS À CHEVAL

Mine de plomb et lavis de bistre, h. 0,280; l. 0,210

Auteur inconnu

Il est vu de profil à gauche, tenant par la bride de la main gauche son cheval qui lève l'antérieur gauche. Son sabre pend sur le flanc gauche du cheval. Il porte des pantalons à sous-pied. Son chapska très évasé et son plumet en saule pleureur indiquent un militaire de la Monarchie de Juillet.

HISTORIQUE: Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 42 (coul.), adjugé £ 810.

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1525
TROMPETTE DE CAVALERIE ET TÊTE DE FEMME

Plume, h. 0,336; l. 0,220

Inscription en haut à droite: *fait par Géricault/et donné à Mme de Léloge par/mr Brunet ami de l'artiste*

Le trompette, coiffé d'un bonnet de police, est vu de profil à gauche, la main sur la hanche, le sabre au côté. Il joue de son instrument: ce pourrait être un trompette de cuirassiers. Dans l'autre sens de la feuille, un visage de femme tourné vers la gauche, un fichu noué dans les cheveux.

HISTORIQUE: Collection Auguste Brunet; collection Mme de Léloge.

EXPOSITIONS: *French drawings post neo-classicism,* Conalghi, Londres, 1975, n° 83 (repr.).

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1526
CAVALIER ET FANTASSIN AUX PRISES

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,156; l. 0,203

Auteur inconnu

Vu par la croupe côté hors montoir, un cavalier fait le geste de lever une épée ou une masse d'armes contre un personnage qui tient par la bouche un cheval cabré, vu de croupe, côté montoir. A gauche, un fantassin s'enfuit. Derrière, un cheval dont on ne voit que la croupe. Dessin de recherches très indistinct.

HISTORIQUE: D'après les renseignements fournis par le musée, provient de la collection A. G. B. Russell, vente Sotheby, Londres, 16 décembre 1912, n° 166. Entré au British Museum en 1913.

Etude critique p. 36

BRITISH MUSEUM, LONDRES (Acc. n° 1913-1-14-8)

1527
COMBAT DE CAVALERIE

Mine de plomb, h. 0,151; l. 0,169

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Deux partis de cavaliers s'affrontent dans un tourbillon de traits très confus. Dans l'autre sens deux cavaliers aux prises. Au verso, une inscription: «le bataillon du prince Eugène».

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 34, 36, 38.

Etude critique p. 36

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D. 2147)

1528
SCÈNE DE BATAILLE

Huile sur papier verni marouflé sur toile, dimensions non communiquées

Auteur inconnu

Venant de la gauche de la composition, se pressent des cavaliers qui sont aux prises avec des fantassins.

HISTORIQUE: Reproduit en 1963 par F. H. Lem qui disait que cette œuvre pouvait être inspirée de Jacques Courtois.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, «Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre», in *Connaissance des Arts,* janvier 1963, p. 70 (repr.).

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1529
LE PASSAGE DE LA BÉRÉSINA

Plume et lavis de brun, dimensions non communiquées

Auteur inconnu

Vers un pont déjà rempli de troupes, auquel s'accrochent quelques rescapés de la noyade, se presse une foule de militaires de toutes armes, avec quelques cavaliers; il y a aussi des civils, car sur la gauche on distingue des femmes. Au premier plan, cadavres d'hommes et de chevaux.

HISTORIQUE: Reproduit en 1963 par F.-H. Lem.

BIBLIOGRAPHIE: F. H. Lem, «Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre», in *Connaissance des Arts,* janvier 1963, p. 68 (repr.).

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1530
OFFICIER DÉSARÇONNÉ

Plume, h. 0,154; l. 0,110

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Le cheval est vu par la croupe de trois quarts côté hors montoir; l'officier tombe face au spectateur; la tête et les bras sont déjà au sol.

HISTORIQUE: Correspond vraisemblablement à un dessin passé à la vente P.-J. Mène, Drouot, Paris, 20-21 février 1899, dans le lot collectif n° 73. Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 65.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 46 (repr.) – E. Brugerolles, *Les dessins de la Collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 240, n° 331 (repr.).

Etude critique p. 36

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 986)

1531
ENGAGEMENT ENTRE CAVALIERS ET ARTILLEURS

Mine de plomb, h. 0,174; l. 0,257

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Venant de la gauche, sur un terrain montant, une pièce d'artillerie montée est en difficulté. Un conducteur enlève l'attelage, mais un cheval, celui de droite, vient de tomber avec son conducteur. Un servant et un officier poussent à la roue. A droite, un soldat, dessiné nu, prend par la bride le cheval d'un cavalier qui attaque la pièce; un genou en terre, un artilleur attaque celui-ci, l'épée à la main. Verso: cf. cat. 1583.

HISTORIQUE: Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 70.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 32 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 19, 48, note 44 – F. H. Lem, «Comment j'ai rendu un Géricault au Louvre», in *Connaissance des Arts,* janvier 1963, pp. 68, 69 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 90, cité au n° 49 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 314 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 331, note 77 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 246, n° 350 (repr.).

Etude critique p. 36

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 983 r°)

1532
LA DÉFENSE D'UNE PIÈCE D'ARTILLERIE

Plume, h. 0,212; l. 0,295

Cachet de la collection Léon Bonnat

Le canon est à droite, deux canonniers sont à terre, dont l'un paraît épauler un fusil. Derrière la pièce, deux autres canonniers, dont l'un brandissant un écouvillon, attrapent par la bouche le cheval d'un cavalier, vu de profil côté hors montoir, qui brandit son sabre. Au second plan à gauche, vu de face, un cavalier se défend contre un artilleur à pied qui saisit son cheval par la bouche. Les personnages sont représentés nus.

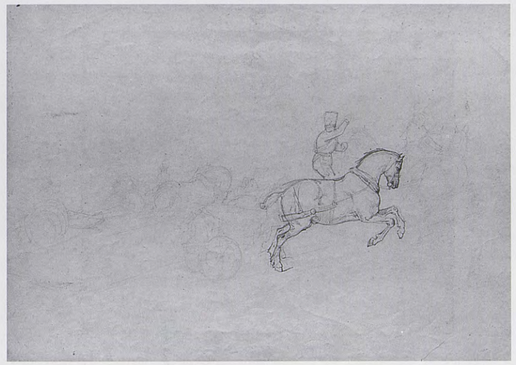
HISTORIQUE: Peut-être le dessin passé à la vente [Martial] Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857, n° 89: «La charge». Sans dimensions (adjugé 29 F). Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Camille Marcille. Vente Camille Marcille, Drouot, Paris, 6-7 mars 1876, n° 82. Collection Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 53 – *Dessins français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne,* Louvre, Paris, 1979, n° 75 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 28 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 28 – L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1924, p. 13, note 1 – *Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* II, Paris, 1925, n° 69 (repr.) – Waldemar-George, *Le dessin français de David à Cézanne,* Paris, 1929, p. 44 – K. Berger, New York, 1946, n° 12 (repr.) – J. Knowlton, «Book reviews», in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 19, 48, note 44 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 18, note 18 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 462, n° 28 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 314 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 74-75 (coul.) – L. Eitner, Londres, p. 331, note 77 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, pp. 246-247, cité au n° 350 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 111, cité au n° 51, fig. 51*a*.

Etude critique pp. 36, 37

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 704)



1533
DÉPLACEMENT D'ARTILLERIE

Mine de plomb, h. 0,230; l. 0,290

Venant de la gauche, un caisson d'artillerie est traîné par un attelage de quatre chevaux; les chevaux de flèche sont de profil côté hors montoir et les chevaux de volée font un changement de direction. Derrière, une pièce d'artillerie est traînée par deux chevaux. Le dessin est très indistinct, sauf le cheval du caisson qui est le cheval de main et derrière lui le conducteur qui ont été détaillés au crayon. Recto: cf. cat. 1477.

Etude critique pp. 29, 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1534
ARTILLERIE À CHEVAL DE LA GARDE IMPÉRIALE CHANGEANT DE POSITION

Lithographie, h. 0,300; l. 0,385

Deux soldats du train conduisent une pièce de canon attelée de quatre chevaux au galop et se présentant de face. L'officier qui commande la batterie, et dont on ne voit que la tête, est placé près du soldat monté sur

le timonier. Ce dernier est coiffé d'un colback, ainsi que les canonniers placés derrière la pièce (Clément).

HISTORIQUE: Voici ce qu'en dit C. Clément: «Cette planche énergique, et d'une exécution très vive, fut exécutée par Géricault dans son atelier du faubourg du Roule, pendant qu'il travaillait au *Radeau de la Méduse.* Le jour où il la fit, au moment où M. Jamar quitta l'atelier, vers cinq ou six heures du soir, elle n'était pas commencée. Lorsqu'il revint à onze heures, elle était terminée. Géricault était si impatient de voir le résultat de son travail, qu'il pria M. Jamar de courir chez Motte, l'imprimeur, et de lui en faire immédiatement tirer une épreuve. M. Jamar trouva Motte couché, qui finit pourtant par venir parlementer, et de sa fenêtre lui dit en riant que «ces artistes étaient de bien drôles de corps, et qu'on ne venait pas réveiller les gens à pareille heure.» Géricault dut attendre au lendemain.
»Cette pièce est signée au grattoir, à droite, dans le dessin «Géricault.» Clément n'en signale que cinq épreuves dont l'une aurait été «coloriée à l'aquarelle par Géricault lui-même, qui lui a fait subir des changements notables et très heureux. La lumière est beaucoup moins disséminée que dans la lithographie, et l'effet est d'une grande puissance. Le peintre a modifié les coiffures des deux soldats du train, en y ajoutant des plumets. Il a accusé la visière et agrandi la plaque du shako du premier, auquel il a aussi mis des épaulettes. Il a relevé le fourniment, mis la jambe droite dans l'ombre, ce qui donne de la valeur à la tête du cheval, dont il a dégagé le poitrail en remplaçant la bricole par un collier. Cette planche, qui est un véritable tableau, a appartenu jusqu'à ces derniers temps à M. Gihaut jeune». Delteil reproduit une copie qu'il attribue à Pils.
Autres épreuves: Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 435 et Inv. 434 pour la pièce rehaussée d'aquarelle et de gouache (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 78 (repr.), n° 79; *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 15*bis* (coul. en couverture)) – Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 15 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-15 (repr.)) – Un autre exemplaire est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 83 (repr.), adjugé £ 9720.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, lithographies, n° 15, pl. XII – K. Berger, Vienne, 1952, n° 62 – Lt-col. Druène, «Deux siècles d'histoire de l'artillerie française», in *Revue historique de l'armée,* juin 1954, p. 47 (repr.) – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du Fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 16 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 185 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 148, fig. 67 – V. N. Prokoviev, Moscou, 1963, p. 122 (repr.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, pp. 89, 96, fig. 66, 180, n° 66 – L. Delteil, New York, 1969,

n° 16 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 199 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 103, cité au n° 61 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, pp. 313, 317, fig. 2 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 151, n° *INC.* 15 (repr.) – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 68-69 (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 153, 155, fig. 140, 341, note 52 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 111, cité au n° 53, fig. 53*a*.

Etude critique p. 36

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1535
ÉTUDE POUR LA DÉFENSE D'UNE PIÈCE D'ARTILLERIE

Plume et encre brune sur traits à la mine de plomb, h. 0,222; l. 0,296

Cachet de la collection Léon Bonnat

Un parti de cavaliers attaque des hommes à pied dont l'un, pour se défendre, brandit une longue hampe qui doit être un écouvillon, car ces hommes sont sûrement des artilleurs, comme dans le dessin (cat. 1532). Au premier plan, un homme soutient sous les aisselles un camarade blessé dont le corps est vu de face.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'école moderne,* Ecole Nationale des beaux-arts, Paris, 1884, n° 309 – *Exposition centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 273 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 113*c* – *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 54 – *Dessin français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne,* Louvre, Paris, 1979, n° 76 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1924, p. 13, note 1 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault,» in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, pp. 204, 205 (repr.) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], face p. 176 (repr.) – J. Combe, «Le dessin français et la tentation du baroque», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1937, p. 7, fig. 8 – C. Roger-Marx, «La guerre et les peintres», in *Formes et couleurs,* 1946, n° 3, s. p. (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 20 (repr.) – L. Eitner, «Buchbesprechungen», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XVI, 1953, p. 81 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 79 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 19, 48, note 44 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 102 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 22, 42, fig. 24, 168, n° 24 – L. Eitner, *Géricault's raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 18, note 18 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 314 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, p. 74, fig. A – L. Eitner, Londres, 1983, p. 331, note 77 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 111, cité au n° 51 v°, fig. 51*b*.

Etude critique pp. 36, 37

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 705)

1535A
ÉTUDE POUR LA DÉFENSE D'UNE PIÈCE D'ARTILLERIE

Plume sur papier calque, h. 0,205; l. 0,300

Auteur inconnu

Calque d'après le dessin précédent (cat. 1535)

HISTORIQUE: Vente Nouveau Drouot, Paris, 30 juin 1980, n° 7 (adjugé 10 000 F).

Etude critique p. 36

COLLECTION PARTICULIÈRE

1536
COMBAT D'UN FANTASSIN ET D'UN CAVALIER

Ils sont représentés nus; le cavalier sur un cheval vu côté hors montoir est montré légèrement de trois quarts, tenant le cheval de la main gauche et son sabre (?) de la main droite. Le fantassin est de profil dans l'allure de la course, se dirigeant vers la droite.

HISTORIQUE: Dessin perdu, connu par ce calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb, h. 0,108; l. 0,073. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.
A été identifié à tort avec une scène de la course de chevaux barbes.

Etude critique p. 37

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1537
LE GÉNÉRAL LANNES À SAINT-JEAN-D'ACRE

Pierre noire, gouache, rehauts de bleu et de rouge sur papier bistre, h. 0,295; l. 0,219

Signé en bas à gauche: *Géricault*

Un général de la Révolution, écharpe à la ceinture et panache tricolore au bicorne, entraîne ses troupes, en leur désignant un objectif, situé en un point élevé à droite, de sa main gauche gantée, tandis qu'il brandit son sabre au bout du bras droit tendu. Enjambant un cadavre, il est parvenu sur un escarpement rocheux par le moyen de l'échelade, car à ses pieds, derrière lui, on voit l'extrémité d'une échelle, la tête et le haut du buste d'un soldat qui arrive au sommet; il porte une baïonnette à son fusil et derrière lui on voit deux autres baïonnettes. A droite du général, on perçoit aussi l'extrémité d'une échelle sur laquelle se hisse un soldat dont on ne voit que la main accrochée au dernier barreau. En arrière-plan a été dressée une échelle pour atteindre un glacis plus élevé de la forteresse, un soldat qui s'apprêtait à y monter reçoit dans son bras droit un de ses camarades qui vient d'être frappé quand il était sur les premiers barreaux. Le mur lisse du bastion carré sur lequel se silhouette le général paraît vraiment imprenable; tout au fond à gauche, un autre mur crénelé; l'arrière-plan est plein de fumée.

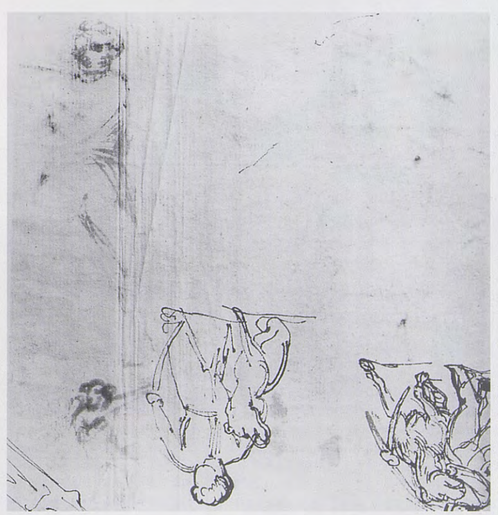
HISTORIQUE: Collection Soubeyran. Acheté par le Musée de Rouen à Georges Sortais en 1911.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 51 – *Napoléon et son temps,* Musée de peinture, Rouen, 1934, n° 338 – *Deux siècles de gloire militaire,* Arts Décoratifs, Paris, 1936, n° 616 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 103 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 139 – *Bonaparte en Egypte,* Orangerie, Paris, 1938, n° 377 – *Les chefs-d'œuvre des musées de province,* Carnavalet, Paris, 1939, n° 153 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 262 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 20 (repr.) – *French drawings from Fouquet to Gauguin,* Arts Council Gallery, Londres, 1952, n° 75 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 143 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 45*bis* – *Géricault, un réaliste romantique,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 25; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 28 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 62 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 51 (repr.) – *French Master Drawings from the Rouen Museum,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, n° 42, pl. 109 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-24 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 262, repr. n° 293 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1924, p. 9 (repr.) – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les artistes,* avril 1924, p. 262 (repr.) – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La revue rhénane,* juillet 1924, p. 602 (repr.) – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 187 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 21 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 72 (repr.) – O. Benesch, «Collected writings», Londres, 1973, p. 93 – L. Eitner, «Géricault's "Black Standard Bearer"», in *The Stanford Museum,* 1973, II, pp. 4, 6, fig. 4, 9, note 5 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 149, 150, fig. 133, 341, note 42 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 111, cité au n° 53, fig. 536.

Etude critique pp. 37, 38

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 911-10-1)



1538
CROQUIS POUR LE GÉNÉRAL LANNES À SAINT-JEAN-D'ACRE

Plume, h. 0,260; l. 0,185

Ce croquis représentant le général entraînant ses troupes nous est connu par une reproduction photographique du verso de cette feuille où la silhouette de Lannes apparaît en bas à gauche par transparence. Verso: cf. cat. 1736.

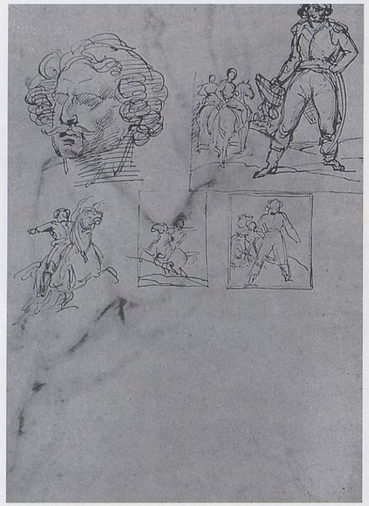
HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de 1924, prêté par Mme Aylies, fille du colonel Bro de Comères. A appartenu auparavant au général Bro et à son fils le colonel Bro de Comères.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 50.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 104, cité au n° 62 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 276, cité au n° 51 – *French Master Drawings from the Rouen Museum,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 35, cité au n° 42.

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE



1539
ÉTUDES POUR UN GÉNÉRAL DE LA RÉVOLUTION

Plume, h. 0,267; l. 0,197

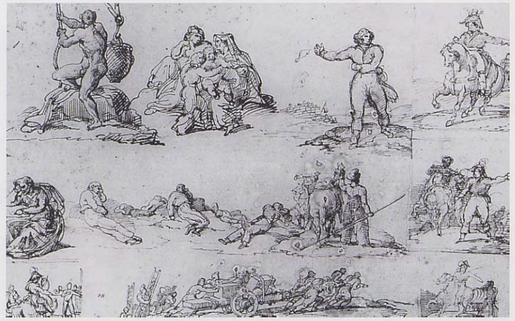
Sur cette feuille, on voit plusieurs études à la plume pour un général de la Révolution en action. Dans l'angle supérieur droit, le général à pied, campé, tient son chapeau à la main; derrière, deux soldats à cheval. En dessous, encadrée, reprise de la même composition; cette fois, une ordonnance tient le cheval du général. Immédiatement à gauche de cette composition, également encadré, un cavalier gravissant une côte tend le bras gauche en se retournant. Plus à gauche encore, un peu plus poussé, un cavalier dans la même attitude, mais allant de gauche à droite. Dans l'angle supérieur gauche, la tête du général aux cheveux abondants, à l'air martial. Le recto sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: D'après L. Eitner, collections E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 126, cité au n° 84 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, cité au n° 57 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 153, n° 81 v° (repr.).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE



1540
FEUILLE DE CROQUIS DIVERS

Plume, h. 0,213; l. 0,337

Cachets de la collection His de La Salle et Paul Huart (?)

La feuille comprend une série de croquis répartis sur trois rangées: sur la rangée supérieure, de gauche à droite, une étude d'homme soulevant un poids à l'aide d'une poulie, une étude pour la famille italienne, une étude du général Lannes (?) puis, séparé par une ligne verticale, comme encadré d'un trait de crayon un général de la Révolution, coiffé d'un bicorne, à cheval. La deuxième rangée représente un homme revêtu d'une toge, penché sur une table et se tenant la tête de la main droite, puis des hommes allongés sur le sol (peut-être des soldats blessés) à côté desquels se trouvent des mameluks dont l'un au premier plan tient sa lance de la main droite et son cheval de la gauche. Encadré d'un trait à la mine de plomb, une autre étude pour le général Lannes.
La série du bas représente encadrée une autre scène d'un général de la Révolution donnant un ordre, puis des hommes semblant escalader un versant abrupt, chargés d'échelles et de fardeaux, des hommes tirant et poussant un fardier chargé de blocs de pierre et, séparé par un trait vertical, un officier de la Révolution à cheval.

HISTORIQUE: Apparaît dans le catalogue de Clément comme appartenant à la collection Sauvé. Passe ensuite dans la collection His de La Salle (cachet) puis Paul Huart. Légué par Sir Robert Witt au Courtauld Institute of Art en 1952.

EXPOSITIONS: *A Selection of Drawings from the Witt Collection,* Courtauld Institute, Londres, 1962, n° 62 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 60 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 23 – *French Drawings, XVI-XIX centuries,* Courtauld Institute, Londres, 1991, n° 24 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 19 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 19 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 461, n° 19 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 71, cité au n° 24, fig. 24*b*.

Etude critique p. 38

COURTAULD INSTITUTE GALLERIES, LONDRES (Inv. Witt n° 714)

1541
TÊTE D'OFFICIER À BICORNE

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,167; l. 0,116

Annoté en haut à droite: *430*

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Tracé à la mine de plomb, le visage d'un officier de la Révolution est vu de face, regardant vers la gauche, coiffé d'un bicorne mis de travers; les épaules sont reprises au lavis. Dans l'angle inférieur gauche, un autre bicorne. Du bord inférieur de la page émerge, tracée au lavis, une tête de cheval de trait et les antérieurs dressés du même animal. Recto: cf. cat. 1885.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 18 (repr. fig. A) – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 241, n° 332 v° (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, pp. 35, 37 n° 3 v° (repr.).

Etude critique p. 38

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 975 v°)

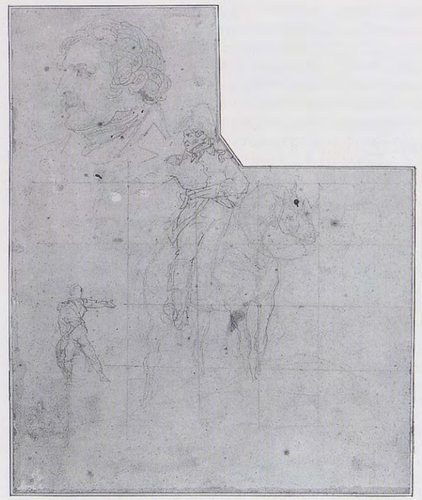
1542
CROQUIS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,226; l. 0,279

Feuille coupée irrégulièrement en haut, à droite

Au milieu de la page, un général de la Révolution, à cheval. Le cheval est vu de poitrail, légèrement de trois quarts, côté hors montoir. Le général se trouve vers la gauche, tend le bras droit pour donner un ordre, il tient les rênes de la main gauche. Dans le coin supérieur gauche, la tête d'un cavalier apparaissant aux folios 7 r° et 8 r° (cat. 1457, 1458). Sur la gauche, petite étude pour le protagoniste du *Caisson d'artillerie.* Le dessin du général a été mis au carreau, du moins jusqu'à la poitrine, ce qui indique l'intention d'en faire une aquarelle ou un tableau. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 17, 30, n° 32 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 151, cité au n° D-21.



Etude critique p. 38

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 32 r°)

1543
DEUX MILITAIRES

Mine de plomb, h. 0,215; l. 0,260

A droite, la main campée sur la hanche, est vu de trois quarts, la tête tournée vers la gauche, un général de la Révolution, reconnaissable à sa chevelure et à son écharpe ceinte autour de sa taille. A gauche, un officier de cavalerie légère, chasseur de hussard, appartenant à un corps de la seconde Restauration.

HISTORIQUE: Vente Sotheby, Londres, 3 juillet 1974, n° 128, appartenant à John D. Marquesee, Esq.. Adjugé 700 livres à Greybrun. Vente Christie, Londres, 4 juillet 1975, n° 133; le catalogue indique comme provenance: Alfred Strohlin, Paris; William M. Schab Gallery, New York, 1969 (adjugé 260 guinées). Vente Christie, Londres, 9 avril 1976, n° 152 (adjugé £ 150). Vente Christie, Londres, 3 décembre 1976, n° 107 (adjugé £ 400).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1544
COMBAT DE MAMELUKS

Plume, h. 0,197; l. 0,279

La figure centrale est celle d'un mameluk à cheval au combat suivi de cavaliers orientaux. Il semble attaqué par des fantassins qui l'entourent. Au premier plan, plusieurs combattants à terre et parmi eux un mameluk et son cheval tombés. Verso: cf. cat. 1811.

HISTORIQUE: D'après L. Eitner, collection E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 51 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 51 r° (repr.).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1544A
COMBAT DE MAMELUKS

Plume, h. 0,270; l. 0,315

Calque du dessin précédent (cat. 1544)

HISTORIQUE: Vente après décès Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74, lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56, lot adjugé (avec le n° 57) 355 francs à Sagot. Collection Sagot-Le Garrec.

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1545
ÉPISODE DE LA CAMPAGNE D'ÉGYPTE

Pierre noire, lavis brun et gouache blanche sur papier bistre, h. 0,206; l. 0,282

Cachets de la collection His de La Salle et du Musée du Louvre

Un cavalier turc, dont le cheval vu de profil côté hors montoir se cabre, est désarçonné. La jambe gauche du cavalier est encore sur la selle, il replie son bras gauche et tient son cimeterre de la main droite. Un pistolet est passé dans sa ceinture. A la selle turque, un pistolet d'arçon. Derrière, se silhouettant dans l'ombre, un autre cavalier turc porte-enseigne. A droite, trois soldats d'infanterie française baïonnette au canon. Fond de nuages.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection His de La Salle. Don de ce collectionneur au Musée du Louvre en 1878.

EXPOSITIONS: *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 44, sans n° – *Deux siècles de gloire militaire,* Arts Décoratifs, Paris, 1935, n° 762 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 586 – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 117 – *Bonaparte en Egypte,* Orangerie, Paris, 1938, n° 129 – *Egypte-France,* Arts Décoratifs, 1949, n° 454 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 52 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 50 (repr.) – *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen,* 1789-1830, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1980-1981, n° 390 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 52 (repr.) – *Triomphe et mort du héros,* Cologne, Zurich, Lyon, 1987-1988, n° 132 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 265, repr. n° 292 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 36 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 38 – Vte Both de Tauzia, *Notice des dessins de la Collection His de La Salle,* Paris, 1881, pp. 148-149, n° 253 – H. de Chennevières, *Les dessins du Louvre, II.* Paris, s. d. [1883], s. p., pl. 6 – *Catalogue sommaire des dessins,* Louvre, Paris, s. d., p. 155, n° 2435 – J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins, Louvre,* V, Paris, 1910, n° 4163 (repr.) – «Th. Géricault an Horace Vernet», in *Kunst und Künstler,* avril 1911, p. 351 (repr.) – L. Rosenthal, «Géricault et notre témps», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1924, pp. 12, 13 (repr.) – O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 138 (repr.) – A. Linzeler, «Une exposition de dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 1er avril 1924, p. 104 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 183 (repr.) – C. Martine, Paris, 1928, n° 4 (coul.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 26 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 4 (repr.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, h. t. (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 140, fig. 11 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 70 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 18, fig. 7, 111, 163, n° 7 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 462, n° 38 – L. Eitner, «Géricault's "Black Standard Bearer"», in *The Stanford Museum,* 1973, II, pp. 4, 9, note 5 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 141, fig. 155 – P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 84-85 (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 148, fig. 130, 149, 341, note 41 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 290, cité au n° 331.

Etude critique p. 38

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF. 796)

1546
CAVALIER TURC DÉSARÇONNÉ

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,175; l. 0,240

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Inscription au verso: *Strada princiana da Palazzo Guarnieri, ultimo piano*

Etude pour la gouache (cat. 1545). Seuls le cavalier et sa monture sont détaillés, mais le cimeterre et le pistolet passé dans la ceinture ne sont pas indiqués. La tête du Turc est légèrement plus relevée. A droite, on distingue le mouvement des fantassins munis de baïonnettes et appuyés sur la jambe gauche.

HISTORIQUE: En 1867, et dans les éditions de 1868 et 1879, Clément indique seulement en note au numéro concernant le cat. 1545: «Je possède une très belle répétition à la mine de plomb, sur papier calque, du cheval et du mameluk renversé. Le reste de la composition est à peine indiqué. Ce dessin m'a été donné par M. Lehoux, qui le tenait de Géricault lui-même. H, 220; L, 320.» Un dessin de dimensions nettement inférieures (h. 0,175; l. 0,240) et qui n'est pas sur papier calque, ayant appartenu à Pierre Dubaut, est exposé en 1953 à Winterthur, provenant d'une collection privée suisse. Il est publié en 1956 dans l'ouvrage sur la collection Hans E. Bühler, Winterthur. Correspond peut-être au dessin de la collection Henri Delacroix exposé en 1927, à la Maison de Victor Hugo, sans dimensions. L'œuvre cataloguée ici ne peut correspondre (en raison des différences de dimensions et du support) au dessin de la collection Clément, mais il s'agit vraisemblablement du croquis grâce auquel le calque ayant appartenu à ce dernier a été exécuté. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 46 (adjugé £ 43 200).

EXPOSITIONS: *La Jeunesse des romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1285 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 138 – *Rendez-vous à cheval,* Schloss Jegenstorf, Jegenstorf, 1970, n° 81 – *French Drawings,* Hazlitt, Gooden & Fox, Londres, 1986, n° 9 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, n° 36, note 1 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, n° 38, note 1 – *Sammlung Hans E. Bühler, Géricault,* Winterthur, 1956, n° 42 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 93, cité au n° 52 – P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, cité p. 84 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 111, cité au n° 52, fig. 52*a*.

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1547
CHEVAL ET SON CAVALIER TOMBÉS À TERRE

Mine de plomb, h. 0,200; l. 0,247

Du cavalier qui semble avoir basculé au-delà d'une pente, on ne voit que les jambes repliées. Quant au cheval, il est vu par le poitrail en raccourci, l'encolure étalée sur le sol. Plus à gauche, une tête de cheval relevée, vu de profil côté hors montoir. Verso: cf. cat. 1548.

HISTORIQUE: D'après l'ouvrage de Kesnerová et Spielmann, provient de la collection Galippe. Entré au Musée de la Littérature nationale à Prague à une date non désignée.

BIBLIOGRAPHIE: G. Kesnerová et P. Spielmann, *Les dessins français de Prague, XIXe et XXe siècles,* 1968, s. p., n° 4 (repr.).

Etude critique p. 38

PAMATNIK NARODNIHO PISEMNICTVI-MUSEUM CESKE LITERATURY, PRAGUE (Inv. IK 43 r°)

1548
PAYSAGE BOISÉ

Mine de plomb, h. 0,200; l. 0,247

Signature en bas, au centre: *Géricault*

Marque de collection non identifiée

A droite, au premier plan, le tronc d'un arbre qui doit être un hêtre traverse la composition sur la gauche, au second plan un autre arbre d'une autre espèce. Le ciel est marqué au crayon estompé. Recto: cf. cat. 1547.

Etude critique p. 38

PAMATNIK NARODNIHO PISEMNICTVI-MUSEUM CESKE LITERATURY, PRAGUE (Inv. IK 43 v°)

1549
CAVALIER TURC MONTANT À CHEVAL

Pierre noire, lavis de bistre et rehauts de gouache blanche sur papier gris, h. 0,198; l. 0,249

Cachets de la collection His de La Salle et du Musée du Louvre

Placé derrière son cheval, côté montoir, un Turc coiffé d'un turban s'apprête à se mettre en selle. Le cheval blanc, qui est entier, est vu de trois quarts à droite par la croupe et fléchit sur ses jarrets. Il est encapuchonné et porte une marque sur sa fesse droite. Queue entière. Vers la droite, à peine esquissés au lavis, dans un groupe de combat, on voit deux porte-enseigne.

HISTORIQUE: Apparaît à une vente anonyme Norblin [?], Drouot, Paris, 30 janvier 1863, sous le n° 23 (h. 0,190; l. 0,240), adjugé 290 francs à Paul de Laage. A probablement appartenu auparavant à His de La Salle. Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, avec l'indication suivante: «A M. de L'aage (sic). A. M. His de La Salle. Au Musée du Louvre, auquel M. de La Salle l'a donné en 1878. H., 190 – L., 240 mill.» Cette information erronée a été suivie par Lorenz Eitner; or, le dessin a été donné au Musée du Louvre en 1888 par P. de Laage. (Il est vraisemblable que Clément a dû attribuer par erreur à ce dessin, ayant appartenu à His de La Salle (cachet) le même sort qu'au lot donné par ce collectionneur au Musée du Louvre en 1878).

EXPOSITIONS: *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 44, sans n° (repr.) – *Von Ingres bis Cézanne,* Kunsthalle, Bâle, 1935, n° 21 – *Egypte-France,* Arts Décoratifs, Paris, 1949, n° 455 – *L'Europe et la découverte du monde,* Bordeaux, 1960, n° 137 (pl. 50).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 39*bis* – J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre,* V, Paris, 1910, n° 4178 – C. Martine, Paris, 1928, n° 15 (coul.) – A. Alexandre, «Au Musée des colonies», in *La Renaissance de l'art français,* septembre 1931, pp. 269, 272 (repr.) – P. Courthion, Genève, 1947, face p. 113 (repr.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 472, n° 39*bis* – L. Eitner, "Géricault's «Black Standard Bearer»", in *The Stanford Museum,* 1973, II, p. 9, note 5 – P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 86-87 (coul.).

Etude critique p. 38

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF. 1679 B)

1549A
TURC MONTANT SUR UN CHEVAL

Lithographie

Villain

Lithographie inversée de la composition précédente (cat. 1549)

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* 1866, Reproductions, p. 73 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Reproductions, p. 413.

Etude critique p. 38

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

Cat. 1549 *Cavalier turc montant à cheval*
Pierre noire, lavis de bistre et rehauts de gouache blanche sur papier gris,
h. 0,198; l. 0,249
Musée du Louvre, Paris (RF 1679 B)

1550
DEUX ÉTUDES DE CAVALIER TURC MONTANT À CHEVAL

Pierre noire, h. 0,100; l. 0,150

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Elles sont presque semblables. Dans les deux, le cavalier qui s'apprête à enfourcher sa monture s'accroche à la crinière de la main gauche et au troussequin de la selle de la main droite. Le cheval est vu de trois quarts par la croupe côté hors montoir; il est entier et piaffe. Etudes pour le cat. 1549.

HISTORIQUE: Correspond peut-être à l'un des dessins compris dans le lot passé à la vente après décès Charles Binder, Drouot, Paris, 9 février 1892, sous le n° 26: «Environ 200 croquis. Plume et mine de plomb. Ce numéro sera divisé.»
Apparaît à l'exposition du *Centenaire* en 1924, avec comme provenance indiquée: *«Collection Binder. Collection de M. Pierre Dubaut»*. Exposé à nouveau en 1964 chez Aubry, alors dans une collection particulière.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 55 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 53.

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1550A
DEUX ÉTUDES DE CAVALIER TURC MONTANT À CHEVAL

Pierre noire, h. 0,096; l. 0,156

Alexandre Colin

Calque du dessin précédent (cat. 1550)

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, p. 86 (fig. A).

Etude critique p. 38

COLLECTION PARTICULIÈRE

1551
PORTE-ENSEIGNE DE MAMELUK AU COMBAT

Vu de trois quarts vers la gauche, il est monté sur un cheval qui saute au-dessus d'un cheval mort sous lequel gît un cavalier. Tenant l'enseigne à queue de cheval de la main gauche, il se retourne vers une croupe qu'on ne voit pas et crie. Il porte un yaleck (ou veste), orné de passementerie, un charoual (pantalon) et un turban. Sur la fonte de la selle, un pistolet.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque d'Alexandre Colin. Pierre noire, h. 0,300; l. 0,225. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

Etude critique p. 38

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1552
ÉPISODE DE LA CAMPAGNE D'ÉGYPTE

Pierre noire, lavis de gris et rehauts de gouache blanche, h. 0,203; l. 0,163

S'appuyant du genou droit sur son cheval mort, un cavalier maure que l'on voit de face serre contre lui, de son bras gauche, sa lance, un étendard et deux enseignes à queue de cheval. Il est vêtu d'un simple caleçon à décor losangé et d'un manteau attaché à son cou qui flotte derrière lui. Derrière un mouvement de terrain, d'autres cavaliers maures s'enfuient en tirant à l'arc. A droite, au second plan, un fantassin tête nue épaulant son fusil et deux cavaliers dont l'un brandit son sabre.

HISTORIQUE: Correspond vraisemblablement au dessin passé à la vente de Musigny, 16 rue des Jeûneurs, Paris, 7-8 mars 1845, sous le n° 58: «Nègre, le genou sur un cheval mort, tenant des étendards turcs pris à l'ennemi, et qu'il s'apprête à défendre. Dessin sur papier teinté d'une grande énergie», sans dimensions. On le retrouve à la vente [François-Martial] Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857, indiqué comme provenant de la vente Musigny, n° 108, sans dimensions, adjugé 107 francs selon le compte rendu de la vente. C'est sans doute le même dessin qui passe à la vente après décès Chambry, Drouot, Paris, 3 février 1881, n° 9, sans dimensions. Apparaît en 1924 à l'exposition du *Centenaire* (h. 0,200; l. 0,160), appartenant à Mme Hibert. Figure ensuite à diverses expositions; jusqu'en 1964, chez Aubry, où il est prêté par Mme D. David-Weill. Acquis de Lucien Goldschmidt en 1972 par le Stanford Museum of Art (don du Committee for Art at Stanford et du Mortimer C. Leventritt Fund).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 346 – *Delacroix et l'orientalisme de son temps,* Atelier Delacroix, Paris, 1951, n° 62 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 48 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 60 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 50 (coul.) – *Géricault (1791-1824),* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 28 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 297, repr. n° 372.

BIBLIOGRAPHIE: «Chronique, documents, faits divers», in *Revue universelle des arts,* 1857, V, p. 378 – "Recent accessions of American and Canadian museums", in *The Art Quarterly,* autumn 1972, pp. 321, 331 (repr.) – L. Eitner, "Géricault's «Black Standard Bearer»", in *The Stanford Museum,* 1973, II, pp. 2, fig. 1, 4, 7, 8, note 1, 9, note 5 – "Recent Accessions to the collections", in *The Stanford Museum,* 1973, II, p. 26 – «Acquisitions ou dons récents, Etats-Unis», in *La Chronique des Arts,* février 1973, p. 136, fig. 493 – "Art across the U.S.A.", in *Apollo,* juin 1973, p. 618, fig. 11 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 149-150, fig. 132 – L. Eitner, "Exhibition Reviews", in *Burl. Mag.,* janvier 1986, p. 57, fig. 60, 59.

Etude critique p. 38

STANFORD UNIVERSITY MUSEUM OF ART, STANFORD (Acc. n° 72.6)

1553
ÉTUDE DE CAVALIERS TURCS

Pierre noire sur papier calque, h. 0,100; l. 0,250

A gauche, un groupe de cavaliers rassemblés avec leurs montures. Le cheval du premier plan, de profil côté montoir, est maintenu par son cavalier coiffé d'un turban, vu de dos. A droite, dans le sens vertical, d'autres cavaliers et leurs chevaux vus de croupe.

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

1554
SCÈNE DE COMBAT

Plume, lavis d'encre grise et de bistre, h. 0,176; l. 0,116

Auteur inconnu

Un cavalier coiffé d'un turban est vu de face, tendant le bras droit armé d'un sabre. A droite, une tête de cheval de profil à gauche et un porte-étendard. Verso: études de chevaux et de cavaliers (non reproduit).

HISTORIQUE: Apparaît à la vente après décès Maurice Delacre, Gutekunst & Klipstein, Berne, 21-22 juin 1949, n° 244. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 43 (repr.), adjugé £ 810.

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

1555
LE SOUS-LIEUTENANT LOUIS BRO À SAINT-DOMINGUE

Mine de plomb, plume et aquarelle, h. 0,250; l. 0,330

Signé en bas à droite: *T. Géricault à son voisin Mr Braut* (sic)

Evocation de l'expédition française à Saint-Domingue en 1802-1803. Vêtu d'un pantalon rouge à passepoil et d'un habit portant des aiguillettes et des épaulettes, coiffé d'un bicorne à plume, Bro est monté sur un cheval blanc vu côté hors montoir, qui se cabre. Le sabre en position basse, il se retourne vers une troupe qu'on ne voit pas. Il a laissé flotter les rênes. Le cheval a la queue nouée. Derrière lui, un cavalier et son cheval renversés secourus par un homme. Dans le fond, dans une troupe confuse, on distingue un archer. A droite, le train est libre. Au fond, deux palmiers.

HISTORIQUE: Collections général Bro; colonel Olivier Bro de Comères; baron Henry Bro de Comères. Lorenz Eitner a indiqué une fausse localisation en 1973: «Collection Col. Hans Bühler, Winterthur». Vente Sotheby, Monaco, 8 décembre 1990, n° 308 (adjugé 3 000 000 F).

EXPOSITIONS: *Chevaux et cavaliers,* Charpentier, Paris, 1948, n° 232 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 142.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 26, 27 – L. Eitner, "Géricault's «Black Standard Bearer»", in *The Stanford Museum,* 1973, II, pp. 7, 8, fig. 6 – P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, cité p. 72 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 150, 152, fig. 136, 341, note 46 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 107, cité au n° 48, fig. 48*a*.

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

HISTORIQUE: Indiqué par Charles Blanc en 1845 dans la collection M. Marcille. Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Eudoxe Marcille. S'est transmis dans la descendance de ce collectionneur.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 322 – *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 269 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 287 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 48 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 298, repr. n° 374 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, Paris, 1845, p. 441 – P. Lacroix, *Annuaire des artistes et amateurs,* Paris, 1862, p. 134 – C. Blanc, Paris, 1863, p. 12 – C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 248; octobre 1867, dessins n° 159 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 104, dessins n° 175 – P. de Chennevières, «Exposition rétrospective des dessins», in *G.B.A.,* août 1889, p. 136 – A. Michel, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle,* Paris, 1891, p. 56 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 142, note 2 – R. de La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in La *Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 197 – P. Courthion, Genève, 1947, n° 302 – L. Hautecœur, *L'art sous la Révolution et l'Empire en France,* Paris, 1953, p. 102 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 469, n° 175 – L. Eitner, "Géricault's «Black Standard Bearer»", in *The Stanford Museum,* 1973, II, p. 9, note 5 – P. Grunchec, *Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 72-73 (coul.) – L. Eitner, "Exhibition Reviews", in *Burl. Mag.,* janvier 1986, pp. 56, 59.

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

1556
ÉPISODE DE GUERRE COLONIALE

Pierre noire, encre grise, aquarelle et rehauts de gouache blanche sur papier bleu, h. 0,210; l. 0,260

Un Noir tenant un bâton de commandement, vêtu d'une simple tunique courte et coiffé d'une toque rose à côtes, terminée par une courte flamme, monte un cheval gris pommelé vu par la croupe côté montoir. Il monte à cru sur une simple schabraque en peau de tigre dont on voit la tête naturalisée. Le cheval est encapuchonné, sa queue entière est nouée, sa crinière hérissée en flammes. Au second plan derrière lui, des Noirs à pied bandant des arcs. Le cheval paraît s'arrêter au bord d'un plateau au-delà duquel, en contrebas, on voit des soldats d'infanterie, baïonnette au canon. Leur shako indique l'époque du Consulat.

1556A
ÉPISODE DE LA GUERRE COLONIALE

Lithographie

Porte les mentions suivantes: *Jayler* (sic), *d'après Géricault / Lith. de Villain*

Tayler

Lithographie inversée de la composition précédente (cat. 1556).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, *G.B.A.,* juillet 1866, Reproductions, p. 74 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Reproductions, p. 414 – L. Eitner, "Géricault's «Black Standard Bearer»", in *The Stanford Museum,* vol. II, 1973,

pp. 7, 8, fig. 7 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, cité p. 72.

Etude critique p. 39

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1557
ÉPISODE DE LA GUERRE COLONIALE

Lavis de brun et rehauts de blanc sur papier bistre, h. 0,210; l. 0,260

Auteur inconnu

Copie du cat. 1556, en sens inverse, d'après la lithographie de Tayler.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1942, alors dans une collection privée de cette ville. Publié en 1952 par Klaus Berger avec la provenance Marcille, alors dans la collection Hans E. Bühler, Winterthur. En 1953, à l'exposition de Winterthur, la provenance indiquée était «collection marquis de Valori».

EXPOSITIONS: *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 347 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 223.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, Vienne, 1952, n° 83 (repr.) – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 167 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 13 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 127, fig. 90, 148, 186, n° 90 – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring 1969, s. p., fig. 20 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 469, note du n° 175.

Etude critique p. 39

COLLECTION PARTICULIÈRE

1558
NÈGRE À CHEVAL

Huile sur toile, h. 0,216; l. 0,162

Auteur inconnu

Le cheval, vu côté montoir, se cabre à la vue d'un serpent.

HISTORIQUE: Collection Granville, acquis en 1950. Entré à la section d'Art Moderne et Contemporain du musée lors de la première donation Granville, 18 décembre 1969.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'œuvre de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 21, fig. 16 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. I, Dijon, 1976, p. 146, n° 124 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, A 42 (repr.) – P. Dieterle, «Les faux tableaux de la donation Granville au Musée de Dijon», in *L'Œil,* mars 1978, p. 47, fig. 124.

Etude critique p. 39

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG. 48)

1559
HOMME NU À CHEVAL

Plume, h. 0,204; l. 0,132

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Angles de la feuille coupés

Le cheval est vu de trois quarts par la croupe, côté hors montoir; son cavalier monte à cru et se retourne. Il tient les rênes de la main gauche, et s'appuie sur sa main droite posée sur la croupe. Le verso, cf. t II, fig. 196, sera étudié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Il pourrait s'agir du dessin passé à la vente Couvreur, Drouot, Paris, 1er-2 décembre 1875, n° 154: «Homme nu sur un cheval. Plume», sans dimensions. Collection Jean Gigoux. Acquis par le legs Jean Gigoux en 1894.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 49 (repr.).

Etude critique p. 40

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D. 2137 r°)

1560
TROMPETTE DE HUSSARDS D'ORLÉANS EN GRANDE TENUE

Huile sur toile, h. 0,480; l. 0,383

Il est assis de profil à gauche, légèrement de trois quarts, mais tournant la tête vers le spectateur, la jambe droite repliée, la jambe gauche allongée, il tient sa trompette de la main droite sur sa cuisse droite et pose sa main gauche sur la garde de son sabre courbe, muni d'un fourreau de cuir et la pointe posant sur le sol. Il est vêtu d'un dolman bleu à galons d'or et d'un pantalon cramoisi à passepoil blanc; sa pelisse blanche, également galonnée d'or, doublée de fourrure noire pend sur son bras et son flanc gauche. Sa sabretache pend et repose à terre. Son dolman est barré de la bandoulière portant la giberne. Sa tête est coiffée d'un grand shako qui porte une cocarde blanche et un grand plumet blanc et dont la visière porte ombre sur le visage. Le fond est brun avec une partie plus claire de forme conique encadrant la tête; la lumière vient de la gauche, de telle sorte que les jambes portent ombre. On ne voit pas sur quoi il est assis.

HISTORIQUE: Vente anonyme [John Wilson], Paris, Drouot, 27-28 avril 1874, n° 104 (dimensions: h. 64; l. 37, adjugé 6500 F). Vente de M. Camondo, Paris, galerie Georges Petit, 1-3 février 1893, n° 65. Vente American Art Galleries, Artistic property belonging to the American Art Association, New York, 27-30 avril 1895, n° 139 (adjugé $ 1250). Prêté par M. Sarlin à la Centennale de 1900. N° 48 de la vente Louis Sarlin du 2 mars 1918, qui n'a pas été effectuée, la collection ayant été achetée globalement par M. Hensen – Acquis en 1924 chez Bernheim-Jeune, Paris, par le Musée de Vienne.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* 1900, n° 319 – *Exposition d'art français,* Genève, 1918, n° 87 – *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 58 – *Von Caspar David Friedrich bis Edvard Munch,* Zürich, 1966, n° 50 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 45, repr. n° 76 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Tardieu, «Les grandes collections étrangères, J. W. Wilson», in *G.B.A.,* janvier 1874, p. 45 – A. Michel, «L'exposition centennale: la peinture française», in *G.B.A.,* septembre 1900, p. 204 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – R. Bouyer, «Géricault jugé par Delacroix», in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, p. 5 – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les Artistes,* avril 1924, p. 263 – H. Tietze, «L'Art français du XIXe et du XXe siècle dans les collections viennoises», in *L'Amour de l'Art,* mai 1925, p. 177 – P. Courthion, *David, Ingres, Gros, Géricault,* Paris, 1940, s. p. – S. Wichmann, «Die Géricault-Ausstellung in Winterthur», in *Kunstchronik,* VII, mars 1954, n° 63 – K. Berger, Vienne, 1952, pl. I (coul.) – L. Eitner, «Géricault et Winterthur», in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 257, 258 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954 – F. Fosca, *La peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1956, p. 49 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 12 – J. Leymarie, *La peinture française. Le 19e siècle,* Genève, 1962, p. 62 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 141, fig. 15 – A. del Guercio, «Une recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* n° 69, octobre 1967, pl. I (coul.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, pp. 23, fig. 11, 164, n° 11 – O. Benesch, *Collected Writings,* Londres, 1973, vol. V, pp. 91-94, fig. 89 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 80 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 66, 67, 295, pl. 13 (coul.), 331, note 74 – C. Sells, "New Light on Gericault, his Travels and his Friends, 1816-23", in *Apollo,* juin 1986, p. 393 – L. Eitner, «Exhibition reviews», in *Burl. Mag.,* janvier 1992, p. 50.

Etude critique pp. 40, 41

ÖSTERREICHISCHE GALERIE, VIENNE (Inv. Nr.: 2518)

1560A
TROMPETTE DE HUSSARDS

Papier marouflé sur toile, h. 0,470; l. 0,380

Auteur inconnu

Copie du tableau précédent (cat. 1560).

HISTORIQUE: Vente G.-S. [Sortais], Drouot, Paris, 22 mai 1925, n° 48 (adjugé 9900 F).

BIBLIOGRAPHIE: «Revue des ventes de mai», in *Le Figaro artistique,* 18 juin 1925, p. 572 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 331, cité note 74.

Etude critique p. 40

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1561
TROMPETTE DE HUSSARDS

Huile sur toile, h. 0,965; l. 0,724

Il est en grande tenue, vu de trois quarts à droite de dos. Il est vêtu d'un dolman bleu auquel est attaché un manteau blanc à fourrure noire. Il est coiffé d'un grand shako rouge à plumet blanc. Sous la selle, derrière laquelle il y a un portemanteau, une schabraque bordée d'une fraise. Le cheval a la queue noire et deux balzanes visibles aux membres droits. Son harnachement comporte un licol de parade. Derrière le cheval est tracé le sol montant et sous l'arrière-main du cheval, on voit au loin un hussard chargeant. A gauche, à peine esquissé, un peloton de hussards. Fond de ciel à nuages blancs et gris. La lumière oblique venant de gauche éclaire la croupe du cheval et le manteau du hussard et laisse tout le reste du groupe dans l'ombre.

HISTORIQUE: Il pourrait s'agir du tableau passé à la vente anonyme, 21 rue de Cléri, Paris, 13 mars 1827, sous le n° 38: «Le hussard en vedette sur une hauteur. Dans le fond on aperçoit des combattans *(sic).* Tableau d'une belle couleur et d'une grande énergie d'exécution. T. H. 36 p. L. 26» (adjugé 260 F), s'il n'y avait une grande différence de dimensions. Catalogué par C. Clément en supplément dans l'édition de 1879, comme appartenant à M. Monjean. Vente Defoer, galerie Georges Petit, Paris, 22 mai 1886, n° 20 (adjugé 19 500 F); cette vente mentionne les collections suivantes: Monjean; Prosper Crabbe, Bruxelles; baron Ury de Günsburg. Vente Georges Lutz, galerie Georges Petit, Paris, 26-27 mai 1902, n° 68 où il est adjugé 45 000 francs à Georges Petit. Apparaît en 1924 à l'exposition de la galerie Knoedler à Paris; prêté en 1932 à une exposition à Londres par Roland F. Knoedler, Paris. Le Musée de Williamstown mentionne les collections suivantes: Herman Schauss, New York; Mrs Elisabeth Scriven Clark; F. Ambrose Clark; Robert Sterling Clark. Acquis en 1955 par le Sterling and Francine Clark Art Institute.

EXPOSITIONS: *Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes,* Petit, Paris, 1883, n° 57 – *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 382 – *Peintres de l'école française du XIXe siècle.* Knoedler, Paris, 1924, n° 9 – *French art, 1200-1900,* Royal Academy of Art, Londres, 1932, n° 368 – *Treasures from the Sterling and Francine Clark Art Institute,* Wildenstein, New York, 1967, n° 17 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 20 (repr.) – *Théodore Géricault,* Salander-O'Reilly galleries, New York, 1987, n° 11, pl. 10 (coul.) – *Géricault* (1791-1824), The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 12 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 44, repr. n° 78 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément peintures n° 61*bis* – A. Woff, *Cent chefs-d'œuvre des collections parisiennes,* Paris, s. d. [1883], repr. face p. 22, p. 100 – «Ventes prochaines», in *Journal des Arts,* 14 mai 1886, p. 2 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 50 – L. Gillet, «Le portrait français», in *L'Art vivant,* janvier 1932, p. 36 (repr.) – *Commemorative catalogue of the exhibition of french art,* 1200-1900, Londres, 1933, p. 94, n° 403, pl. LXXXV – L. Eitner, «Two rediscovered landscapes by Géricault», in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 139, note 35 – S. Lane Faison, *A guide to the art museums of New England,* New York, 1958, p. 169, fig. 3 – F. Daulte, «Des Renoir et des chevaux», in *Connaissance des Arts,* septembre 1960, p. 31, fig. 11 – *Sterling and Francine Clark Art Institute, French paintings of the nineteenth century,* Williamstown, s. d. [1964], n° 64, pl. 64 – J. Ashbery, «Williamstown-sur-Seine», in *Art News,* février 1967, p. 45 (repr.) – L. Eitner, «Who was Théodore Géricault», in *Art News,* octobre 1971, p. 30 (repr.) – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 768, fig. 89, 770 – *List of paintings in the Sterling and Francine Clark Art Institute,* Williamstown, 1972, p. 46, n° 959 (repr.) – J. T. Butler, "The American way with art», in *The Connoisseur,* octobre 1972, p. 135, fig. 8 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 471, n° 61*bis* – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 81 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault; problèmes de méthode», in *La Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 52, 58, note 146, fig. 47 (légende inversée) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 67, 298, pl. 14 (coul.), 331, note 73 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 252, cité au n° 370 – C. Sells, "New Light on Gericault, his Travels and his Friends, 1816-23", in *Apollo,* juin 1986, pp. 391, fig. 2, 393 – L. Eitner, «Exhibition reviews», in *Burl. Mag.,* janvier 1992, p. 49.

Etude critique p. 41

STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE, WILLIAMSTOWN (Inv. No. 959)

1562
HUSSARD DE LA SECONDE RESTAURATION

Il est à cheval vu de profil. Son uniforme et son shako sont bien ceux d'un hussard de la seconde Restauration. Il tient les rênes de la main gauche et a le poignet droit sur la cuisse droite. Selle équipée d'un portemanteau. Le cheval n'est que partiellement esquissé.

HISTORIQUE: Dessin connu par cette copie faite par Montfort. Pierre noire, h. 0,175; l. 0,105. Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris (Album n° 5, f° 35. Inv. 40517).

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 52, 58, note 150, fig. 46 (légende inversée) – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 252, cité au n° 370.

Etude critique p. 41

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1563
TROMPETTE DE HUSSARDS DE LA RESTAURATION

Huile sur toile, h. 0,356; l. 0,272

Auteur inconnu

Mêmes figures que le cat. 1561 avec différentes variantes. Le sujet est vu en gros plan et plus serré dans l'espace du tableau, le sol est une sorte de promontoire aboutissant à une rivière ou à la mer et le cheval a les pieds dans l'eau; aucune différence dans l'uniforme et l'équipement, si ce n'est que le plumet du shako est beaucoup plus petit.

HISTORIQUE: Vente Barroilhet, Drouot, Paris, 12 mars 1855, n° 38, sous le titre *La Vedette,* avec les dimensions suivantes: «H 34 cm. L 26 cm» (adjugé 1000 Francs à Mercier). C. Blanc a décrit ce tableau dans l'introduction du catalogue de cette vente. Vendu par Knoedler & Co., New York, à Robert Sterling Clark le 16 juin 1952.

EXPOSITIONS: *Théodore Gericault,* Salander-O'Reilly galleries, New York, 1987, n° 12 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 43, repr. n° 77 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Introduction au catalogue de vente: A M. Barroilhet,* Paris, 15 février 1855 – C. Blanc, *Le Trésor de la curiosité,* Paris, 1858, II, p. 603 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 81A – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in La *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 52, 58, note 148, fig. 48 (légende inversée).

Etude critique p. 41

STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE, WILLIAMSTOWN (Inv. 745)

1564
OFFICIER SUBALTERNE DE CHASSEURS À CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,290; l. 0,210

C'est un chasseur à cheval, car il a un petit habit à basque courte, appartenant à un corps entre 1814 et 1820 (à partir de 1820, le plastron devient

détachable). Il est assis, la main droite repliée sur la cuisse de sa jambe droite, et la jambe gauche allongée. Il est vêtu d'un pantalon à passepoil. Son bras gauche est allongé et sa main droite tient la dragonne de son sabre qui pend à son côté. Sa poitrine est barrée de la banderole porte-giberne. Son dolman porte des macarons avec deux glands. Il est coiffé d'un haut shako où l'on distingue la cocarde blanche de la Restauration.

HISTORIQUE: Publié par René Huyghe en 1948, étant alors dans une collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: R. Huyghe, *Le dessin français, XIXe siècle,* Lausanne, 1948, p. 16 (repr.).

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1565
HUSSARD DEBOUT DE PROFIL

Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,133

Annoté en bas à droite: *Gericault (Lhx)*

Tourné vers la gauche, le bras droit le long du corps, le poing gauche sur la hanche. Le buste et la tête sont très détaillés, le bas du corps n'étant qu'esquissé. Il s'agit peut-être d'un officier: il porte un galon d'encadrement et des brisques d'ancienneté.

HISTORIQUE: Collection Lehoux. Don Lehoux au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 206.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 759 – L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France,* II, Paris, 1904, pp. 317 (repr.), 318 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1371.

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 882-9-5)

1566
SOUS-OFFICIER DE HUSSARDS DE LA SECONDE RESTAURATION

Ce maréchal des logis est debout, légèrement de trois quarts, portant un peu la jambe gauche en avant. Il a revêtu sa pelisse à galons qui laisse apparaître son dolman à galons. Il tient des gants de la main droite. Son bras gauche est replié, le coude formant angle aigu, la main est sur la hanche, des doigts sont passés dans la garde du sabre qui repose la pointe à terre. La sabretache pend à son flanc gauche. Il porte le haut shako des hussards de la Restauration avec la cocarde blanche.

HISTORIQUE: Dessin connu par cette lithographie, signée «E Devéria, 1824». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris. C. Clément l'a cataloguée parmi les reproductions en fac-similé de Géricault. Il est toutefois surprenant que le nom de Géricault n'y soit pas porté et que Deveria l'ait signée comme étant sienne.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* juillet 1867, p. 77, n° 18 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, reproductions, p. 420, n° 18.

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1567
UN HUSSARD EN GOGUETTE

Mine de plomb, h. 0,273; l. 0,198

Cachet du Musée de Dijon, collection Thévenot. Porte l'inscription suivante: *mon comandant* (sic) *iiiiva-vait. tant de verglas.* (sic)

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Legs de C.-H. Thévenot, 1898. Au verso, annoté: 100. Géricault (communication écrite du musée).

Etude critique p. 42

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. Sup. 33.D. Thévenot)

1568
L'ORDONNANCE

Huile sur toile, h. 0,560; l. 0,465

Auteur inconnu

Un cuirassier coiffé d'un haut casque, appartenant à une armée étrangère (russe ou wurtembergeoise) conduit le cheval de son chef, sellé et revêtu d'une schabraque de fourrure. Il est derrière le cheval de main qui est vu de profil côté hors montoir. Le cheval de main est pie, il a la queue nouée. Derrière, une colonne sur un haut piédestal.

HISTORIQUE: D'après P. Grunchec, aurait fait partie des collections Lucien; P.-M. Durand; duc de Trévise. Galerie Knoedler, 1958.

BIBLIOGRAPHIE: *The Connoisseur,* janvier 1958, p. LXIV (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 184 A (repr.).

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE

1569
L'ORDONNANCE

Huile sur toile, h. 0,615; l. 0,505

Auteur inconnu

Même composition que le cat. 1568.

HISTORIQUE: D'après P. Grunchec, ancienne collection Eissler.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 6.

BIBLIOGRAPHIE: R. Grossman, «Das Erstlingswerk», in *Kunst und Künstler,* août 1931, p. 426 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 184 B (repr.).

Etude critique p. 42

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1570
MILITAIRE DE L'ARMÉE RUSSE

Plume, lavis de brun et mine de plomb, h. 0,120; l. 0,085

Signé en bas à gauche: *Gericault*

Cachet de la collection Chennevières

Auteur inconnu

Il est vu de dos, le buste, seul, est dessiné. Visage en profil perdu. Le lavis est peint sur un croquis de cheval cabré dont la tête et les antérieurs émergent du dessin principal. Verso: un paysage (non reproduit).

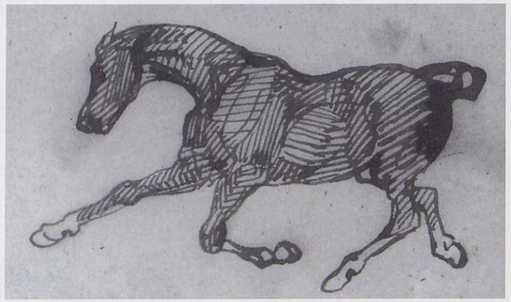
HISTORIQUE: Apparaît à la vente après décès du marquis de Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, partie du n° 627. Vente collection Louis Deglatigny, Drouot, Paris, 4 février 1951, n° 69 (adjugé 45 000 F).

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 16.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français», in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 173.

Etude critique p. 42

COLLECTION PARTICULIÈRE



1571
CHEVAL CÔTÉ MONTOIR TROTTANT

Plume, h. 0,050; l. 0,090

Il est vu côté montoir, il a balzanes quatre et la queue écourtée. Il est de robe noire.

HISTORIQUE: Legs Gavault 1911 au Musée municipal d'Alger; cédé à l'Algérie le 6 mai 1927; entré au musée le 18 juillet 1930.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole française,* Musée national des beaux-arts, Alger, 1955, n° 46.

Etude critique p. 45

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS, ALGER (Inv. I.G. 349-1)

1572
CHEVAL VU DE PROFIL CÔTÉ MONTOIR

Mine de plomb, h. 0,207; l. 0,265

Etude de cheval de selle avec une couverture et la queue en brosse. Etex l'a recopié pour son *Cours élémentaire de dessin,* pl. VIII. Sous le dessin du cheval se trouve un buste de femme coiffée d'une capote. Verso: cf. cat. 1573.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27, n° 20 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 20 r°)

1573
ÉTUDE DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,207: l. 0,265

Vu côté hors montoir une étude, à peine esquissée, d'un cheval à queue en balai qui tourne la tête sur son flanc droit et vu du postérieur droit. A gauche, une large tache de lavis. Recto: cf. cat. 1572.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27, n° 20 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 20 v°)

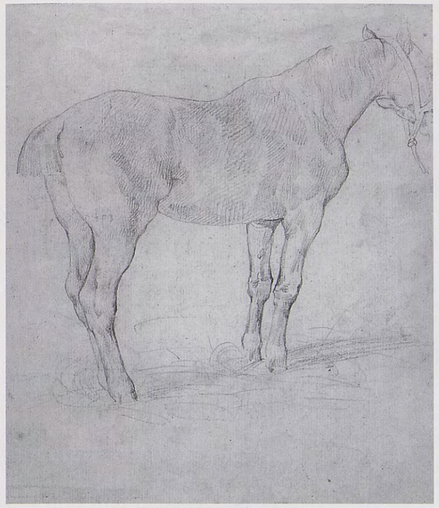
1574
CHEVAL À L'ÉCURIE

Mine de plomb, h. 0,220; l. 0,254

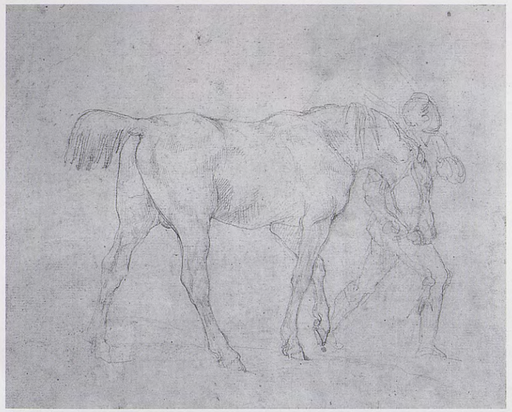
Une étude assez poussée d'un cheval vu de trois quarts côté hors montoir, à la queue écourtée: il est sous lui derrière. Il est à l'écurie comme l'indique la paille à ses pieds et porte un licol qui doit l'attacher à sa mangeoire. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 17, 29, n° 28 (repr.).

Etude critique p. 45



THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 28 r°)



1575
CHEVAL CONDUIT PAR UN LAD

Mine de plomb, h. 0,214; l. 0,262

Un lad conduit par la bride un cheval au pas, vu de profil côté hors montoir. L'animal est entier, l'encolure basse et la queue taillée en brosse. La composition présente des analogies avec la lithographie *Cheval que l'on promène avant la course* (Delteil 58) publié en 1823. Ce groupe a été reproduit par Etex dans son *Cours élémentaire de dessin,* pl. VIII. Verso: cf. cat. 1665.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 17, 27, n° 23 (repr.) – L. Delteil, New York, 1969, n° 58 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 23 r°)

1576
VALET D'ÉCURIE ESSAYANT DE RETENIR UN CHEVAL

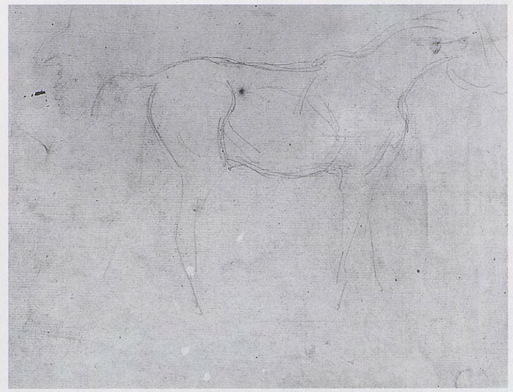
Mine de plomb, h. 0,223; l. 0,289

Un valet de ferme, dont le bonnet flotte au vent de la course, s'efforce de retenir un cheval de trait au trot portant encore tout son harnachement, en tirant sur la bride de la main gauche et en portant la droite au collier d'épaule. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 17, 26, n° 18 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 18 r°)



1577
CHEVAL DE PROFIL CÔTÉ MONTOIR

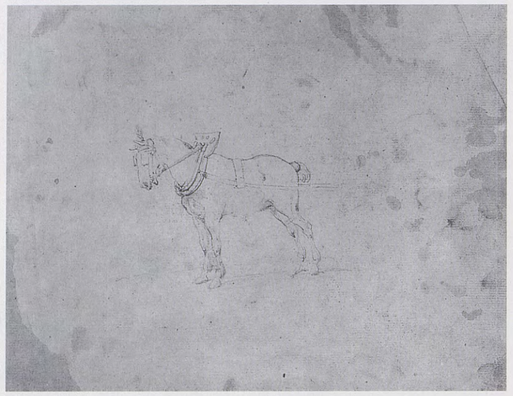
Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,289

Légèrement esquissé de profil, côté hors montoir, un cheval près du sang est représenté dans la position arrêtée: sa tête est restée inachevée. Au coin gauche supérieur est croquée une vague caricature d'un homme de profil. Verso: cf. cat. 1837.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 22, n° 22 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 22 r°)



MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 726 v°)

1578
CARROSSIER EN PARTIE HARNACHÉ

Mine de plomb, h. 0,220; l. 0,284

C'est un vieux cheval de trait sous lui, harnaché: il est enrêné et le collier d'épaule porte un *hounce* à l'anglaise mais percé de quatre trous pour le passage des guides. L. Eitner fait remarquer que ce cheval ressemble à celui de la lithographie des *Scieurs de long* (Delteil n° 28. Cette lithographie sera publiée dans un tome ultérieur); c'est exact, mais il est en sens inverse et par ailleurs le harnachement est différent. Recto: cf. cat. 1645.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 17, 23, n° 3 (repr.) – L. Delteil, New York, 1969, n° 28 (repr.).

Etude critique p. 45

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 3 v°)

1579
ARRIÈRE-MAIN DE CHEVAL

Plume et lavis de brun, h. 0,262; l. 0,190

C'est un animal très près du sang, il a la queue écourtée et haut portée. Le dessin est coupé par le côté droit de la feuille. Le recto, portant une étude pour le *Radeau de la Méduse,* sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 159, n° 54.

Etude critique p. 45

1580
AVANT-MAIN DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,295; l. 0,247 (hors passe-partout)

C'est un animal très près du sang, vu côté montoir de profil. C'est l'avant-main du cheval. Le recto, *Etude pour le Radeau de la Méduse,* sera publié dans un tome ultérieur.

Etude critique p. 45

KUNSTMUSEUM DER STADT, DÜSSELDORF (Inv. n° 26/166 v°)

1581
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb, h. 0,190; l. 0,230

Dans la partie supérieure à droite, un cheval vu côté hors montoir par la croupe, portant une selle arabe et piaffant se superpose légèrement avec un autre cheval galopant, venant de l'arrière, crinière au vent. En bas, à droite, un lad coiffé d'une casquette est à côté d'un cheval vu de trois quarts, face côté hors montoir, portant une couverture attachée par un surfaix. A gauche, d'un crayon plus appuyé, un Arabe coiffé d'un turban mène par la bride un cheval fringant; un premier état de l'encolure du cheval, avant que l'Arabe ne soit tracé, est marqué sous le buste de celui-ci. Verso: cf. cat. 1474.

HISTORIQUE: Entré au Fogg Art Museum en 1943 avec le legs Grenville L. Winthrop.

Etude critique p. 45

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS. (Acc. n° 1943.832 r°)

1582
TÊTES ET ENCOLURES DE CHEVAUX

Mine de plomb, h. 0,197; l. 0,267

Cachet de la collection Léon Bonnat

Les cinq études de têtes et encolures de chevaux sont réparties sur l'ensemble de la feuille: elles sont toutes tournées vers la gauche sauf une. Trois sont bridées: c'est un cheval de selle. Recto: cf. cat. 1634.

Etude critique p. 45

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 724 v°)

1583
ÉTUDE DE MEMBRES DE CHEVAUX

Plume, h. 0,174; l. 0,257

Annoté en bas au centre, de la main de Géricault: *m. Villeneuve/ rue Guenegaud n° 7*

Sont croqués dans le coin inférieur gauche de la feuille un membre antérieur, un autre, puis deux membres antérieurs entrecroisés d'un cheval trottant. L'adresse indiquée ne se retrouve pas dans les almanachs de l'époque. Recto: cf. cat. 1531.

BIBLIOGRAPHIE: E. Brugerolles, *Les Dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984, pp. 246-247, n° 350 (repr.).

Etude critique p. 45

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 983 v°)

1584
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb et plume, h. 0,125; l. 0,193

Annoté à droite de la main de Géricault: *gris/pieds blancs*

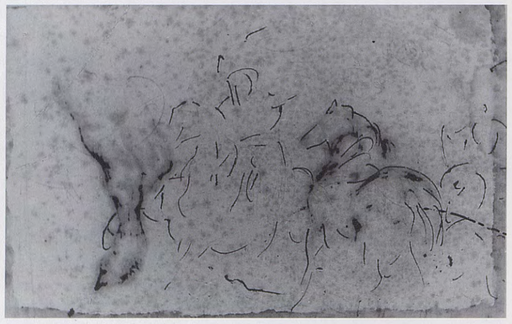
Cachet de la collection Bonnat

A gauche, vu de trois quarts en croupe côté hors montoir, un cheval de trait harnaché est rapidement croqué; le palefrenier qui le tient par la bride est à peine esquissé au crayon. A droite, membres postérieurs d'un cheval de trait à la plume. Verso: cf. cat. 1585.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 116.

Etude critique p. 45

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 786 r°)



1585
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb et plume, h. 0,125; l. 0,193

D'une lecture rendue difficile par le dessin du recto qui transparaît, une étude de cheval et de son cavalier est hâtivement indiquée à la plume, à batons rompus. Une autre de même style, reproduit au même emplacement le cheval de trait du recto: elle semble avoir été calquée à la fenêtre. Recto: cf. cat. 1584.

Etude critique p. 45

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 786 v°)

1586
DEUX CHEVAUX DE TRAIT MARCHANT

Mine de plomb et plume, h. 0,210; l. 0,276

Ces deux chevaux ne doivent pas faire partie du même attelage, car celui de droite, vu de croupe, qui marche en tête et qui devrait être le cheval de volée, a un reculement. Celui qui le suit et qui est de profil, côté hors montoir, n'en a pas; il est attelé à des brancards. Ces animaux ont un collier rembourré de laine. Ils ont des fanons aux boulets. Un des pieds est détaillé au bas de la feuille. La croupe du cheval de droite a été reprise, en bas, à la mine de plomb.

HISTORIQUE: Publié en 1946 par Klaus Berger avec comme provenance: «Charles Ricketts; Grenville L. Winthrop». Legs Grenville L. Winthrop au Fogg Art Museum en 1943.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, New York, 1946, n° 37 (repr.) – J. H. B. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – D. Rosenfeld, *European Painting and Sculpture, ca. 1770-1937 in the Museum of Art, Rhode Island School of Design,* Providence, Rhode Island, 1991, p. 57, fig. 1.

Etude critique p. 45

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS. (Acc. n° 1943.829)

1587
TÊTES DE CHEVAUX

Mine de plomb, h. 0,153; l. 0,105

Inscription en bas au centre: *Géricault*

Trois études de têtes, l'une de face, les deux autres de profil côté montoir, de cheval hennissant.

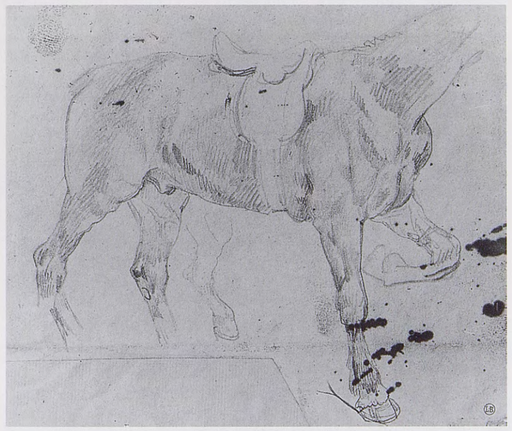
HISTORIQUE: Pourrait correspondre au dessin passé à la vente Martial Pelletier, Drouot, Paris, 29 avril - 4 mai 1867, sous le n° 1325: «Etudes de trois têtes de chevaux. Mine de plomb», sans dimensions. Apparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur, prêté par une collection particulière suisse. Publié en 1956 dans l'ouvrage consacré à la collection d'Hans E. Bühler, Winterthur, comme provenant de la collection Pierre Dubaut, Paris. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 37: il a été adjugé £ 10 800 (le catalogue de la vente mentionne un verso non reproduit représentant une scène de bataille).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 132, pl. XXIX.

BIBLIOGRAPHIE: L. Stähelin, «Gericaults Pferdebilder», in *Die Kunst und Das Schöne Heim,* juin 1954, p. 324 (repr.) – *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 41 (repr.) – H. Nelken, "A drawing by Piotr Michalowski in the Fogg Art Museum", in *The Art Quarterly,* 1966, n° 1, pp. 62, 66, fig. 5.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE



1588
CHEVAL SELLÉ

Mine de plomb, h. 0,143; l. 0,166

Cachet de la collection Léon Bonnat

Il est vu de profil, côté hors montoir, piaffant du membre antérieur gauche. La queue est très écourtée, la tête n'est pas dessinée. En dessous du ventre, un croquis d'un membre postérieur.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

BIBLIOGRAPHIE: *Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne, I,* Paris, 1924, n° 74 (repr.).

Etude critique p. 45

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 779)

1589
CHEVAL PIAFFANT

Mine de plomb et lavis de brun, h. 0,050; l. 0,075

Annoté en bas à droite: *g.*

Il est vu de profil côté montoir, la queue est haut portée.

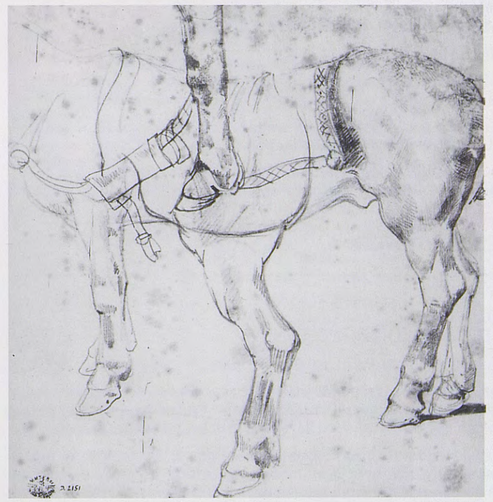
HISTORIQUE: Indiqué par Maurice Gobin en 1958 comme ayant appartenu à la collection Bro de Comères.

EXPOSITIONS: *Cent ans de théâtre, music-hall et cirque,* Bernheim-Jeune, Paris, 1936, n° 53.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 3 (repr.).

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE



1590
ÉTUDES D'UN CHEVAL DE TRAIT

Mine de plomb, h. 0,229; l. 0,217

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Sur un croquis de cheval de trait harnaché, de profil, vu côté montoir, se superposent une arrière-main et plus au-dessus un membre antérieur avec des fanons.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 45

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2151)

1591
CHEVAL RUANT ET TÊTE DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,073; l. 0,092

La tête est au premier plan. Le cheval qui rue est vu de profil côté hors montoir, tournant la tête; il est attaché au mur par un licol.

HISTORIQUE: Peut-être l'un des dessins prêtés à deux expositions en 1884 et en 1924, par Mme Becq de Fouquières.

EXPOSITIONS: (?) *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 320 – (?) *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 211*b*.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE

1592
CHEVAL QU'ON BOUCHONNE

Mine de plomb, h. 0,070; l. 0,094

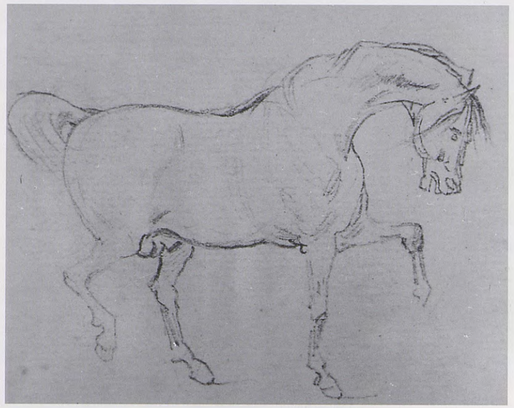
Il est vu de profil côté montoir; il piaffe et paraît énervé. Derrière lui, un palefrenier le bouchonne. Au fond, à peine esquissées, trois croupes de chevaux rangées dans l'écurie. Sur la gauche, un poteau.

HISTORIQUE: Proviendrait de la collection Becq de Fouquières (communication orale de la galerie qui le possédait en 1972). Peut-être l'un des dessins prêtés à deux expositions en 1884 et en 1924, par Mme Becq de Fouquières.

EXPOSITIONS: (?) *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 318 – (?) *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 212*b*.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE



1593
CHEVAL PIAFFANT

Mine de plomb, h. 0,074; l. 0,092

Il est vu de profil côté hors montoir. C'est un animal entier. Il paraît hennir.

HISTORIQUE: Proviendrait de la collection Becq de Fouquières (communication orale de la galerie qui le possédait en 1972). Peut-être l'un des dessins prêtés à deux expositions, en 1884 et 1924, par Mme Becq de Fouquières.

EXPOSITIONS: (?) *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 320 – (?) *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 211*c*.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE

1594
DEUX CHEVAUX AU GALOP

Lavis de brun, h. 0,072; l. 0,114

Le premier vu de profil côté montoir, la tête dressée et hennissant; le second, derrière, est à peine tracé.

HISTORIQUE: Proviendrait de la collection Becq de Fouquières (communication orale de la galerie qui le possédait en 1972). Peut-être l'un des dessins prêtés à deux expositions, en 1884 et 1924, par Mme Becq de Fouquières.

EXPOSITIONS: (?) *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 318 – (?) *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 212*c*.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE

1595
CHEVAL DANS LES LIMONS

Mine de plomb et plume, h. 0,193; l. 0,163

Harnaché, avec œillères, il est dans les brancards et paraît reculer. Son pied est cagneux. Il est dessiné à la plume. En haut, esquissées à la mine de plomb, peu lisibles, deux croupes de chevaux.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 à l'exposition chez Powney, sans indication de provenance.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 36.

Etude critique p. 45

COLLECTION PARTICULIÈRE

1595A
CHEVAL DANS LES LIMONS

Mine de plomb et plume sur papier, h. 0,160; l. 0,145

Alexandre Colin

Calque à la fenêtre d'après le cat. 1595.

HISTORIQUE: Vente après décès Colin Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 46

COLLECTION PARTICULIÈRE

1596
CHEVAL À LA MANGEOIRE

Cheval côté hors montoir vu de trois quarts par la croupe et piaffant du membre postérieur droit. Il s'agit d'un cheval déjà âgé. La tête est seulement esquissée.

HISTORIQUE: Le dessin autographe de Géricault est connu par l'œuvre décrite ici, attribuée à Jean-Baptiste Carpeaux. Mine de plomb, h. 0,250; l. 0,240 (à la vue). Inscription en bas à gauche: *Carpeaux d'après Géricault.* Vente Drouot, Paris, 15 juin 1987, n° 13 (repr.). Collection particulière.

Etude critique p. 46

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1597
ÉTUDES DE CHEVAUX

Pierre noire, h. 0,186; l. 0,143

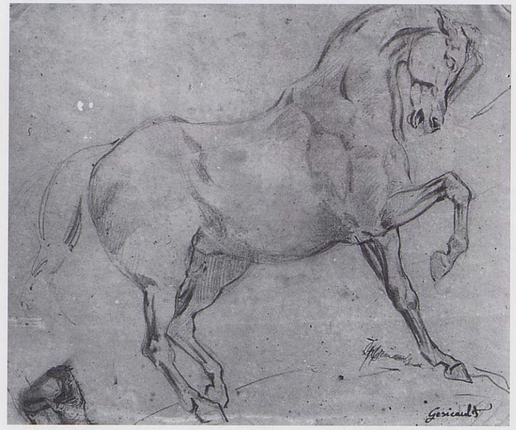
Inscription en haut à droite, de la main de Géricault: *m' Donnouville [?]/capitaine de gendar[mes]*

Trois études dans les deux sens de la page: deux incomplètes coupées par les bords de la feuille, la troisième, celle du milieu, seule représentant l'animal complet. Il fléchit sur ses genoux et relève l'antérieur droit. En haut à gauche, une tache noire produite par le crayon estompé doit biffer un autre croquis. Recto: cf. t. II, cat. 531.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet (cachet sur le recto). N'apparaît pas à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, à moins qu'il ne fasse partie d'un numéro collectif. A appartenu au duc de Trévise et s'est transmis dans la descendance de ce collectionneur.

Etude critique p. 46

COLLECTION PARTICULIÈRE



1598
CHEVAL PIAFFANT

Mine de plomb, h. 0,205; l. 0,245

Inscriptions en bas à droite: *Géricault* (rayé)/ *Géricault*

Il est vu de profil côté hors montoir, la tête encapuchonnée, le sol est dessiné. Dans le sens vertical de la feuille, coupée par le bord de celle-ci, un avant-main de cheval au pas.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée de Lyon en 1921.

Etude critique p. 47

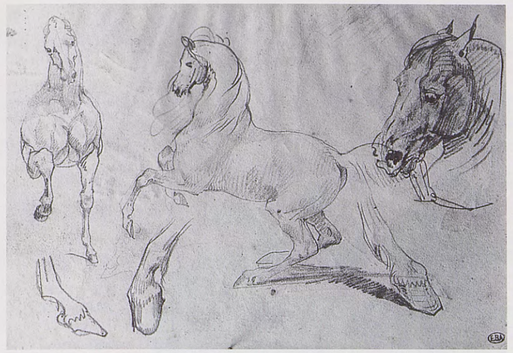
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON (Inv. B. 1262)

1599
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb, h. 0,107; l. 0,153

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Au milieu, un cheval fléchissant sur ses jarrets de profil côté montoir; à droite, une tête (yeux effrayés, oreilles couchées) et un membre antérieur droit. A gauche, un cheval au trot vu de poitrail, deux membres antérieurs, un autre très légèrement tracé. Verso: cf. t. III, cat. 1021.



HISTORIQUE: Correspond vraisemblablement à un dessin passé à la vente P.-J. Mène, Drouot, Paris, 20-21 février 1899, dans l'un des lots collectifs n°s 73, 74 ou 75. Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton en 1908 à l'Ecole des beaux-arts.

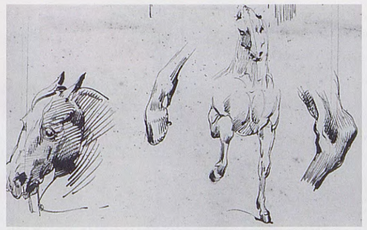
EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 93 – *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 93. – P. Grunchec, *Géricault. Dessins et Aquarelles de Chevaux,* Paris, 1982, pp. 32, 33 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 24 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 41 – E. Brugerolles, *Les Dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984, pp. 246-247, n° 352 (repr.).

Etude critique p. 46

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 958 r°)

Mise à jour Wildenstein Institute: L'ordre du catalogue prévu par Germain Bazin a été respecté. Cette page d'études a probablement été placée à cette date en raison de sa qualité. Cependant, le croquis du cheval de gauche dans une position presque semblable au cheval du *Portrait équestre de François de Moncade* d'après van Dyck (voir t. II, cat. 300), et le verso (comprenant des études pour le *Cuirassier Blessé*) étant catalogué au tome III, justifieraient que ce dessin appartienne en réalité à la période 1813-1814.



1600
ÉTUDES DE CHEVAUX

Plume et encre grise, h. 0,097; l. 0,162

Manière de Léon Cogniet

Copie du cat. 1599 pour la tête, le cheval trottant vu de face et un membre antérieur; copie du verso, t. III, cat. 1021 pour le membre antérieur replié, à droite.

HISTORIQUE: Entré au Musée de Rouen avant 1890.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 210 – *Catalogue Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-8.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen. Catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 761 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1373 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 41.

Etude critique p. 46

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 880.16.2)

1601
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb et plume, h. 0,280; l. 0,460

Auteur inconnu

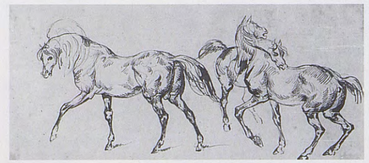
De profil côté montoir, à la mine de plomb, croquis incomplet d'un cheval; plus à droite, croquis incomplet d'un cheval, mais vu de trois quarts, en croupe côté montoir. En bas à gauche, à la plume, membre antérieur gauche et tête de cheval en profil à droite.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée national des beaux-arts d'Alger en 1953.

EXPOSITIONS: *Aquarelles et dessins de l'Ecole française,* Musée national des beaux-arts, Alger, 1954, n° 55.

Etude critique p. 46

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS, ALGER (Inv. IG. 3169)



1602
TROIS CHEVAUX EN LIBERTÉ

Plume, h. 0,095; l. 0,200

Auteur inconnu

Celui de gauche est vu de profil côté montoir; il est à tous crins. Plus à droite, un cheval piaffant vu côté montoir et derrière lui, vu de trois quarts par le poitrail, un autre cheval. On ne comprend pas bien la position des deux encolures de ces derniers.

HISTORIQUE: Acquis par le Musée d'Amsterdam en 1940 de J. J. Knoote, La Haye.

Etude critique p. 47

STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (A 18411)

1603
ÉTUDES DE CHEVAUX ET TÊTE D'HOMME

Plume, lavis de brun et rehauts de sanguine, h. 0,158; l. 0,213

Auteur inconnu

Dans un sens de la feuille, un membre postérieur de cheval et un cheval galopant vu de trois quarts en croupe côté hors montoir. Dans l'autre sens de la feuille, une tête levée d'homme âgé, la bouche ouverte.

HISTORIQUE: A l'exposition de 1962 où il apparaît, il est dit avoir appartenu auparavant à William Bates de Londres.

EXPOSITIONS: *The Non-Dissenters,* The Drawing Shop, New York, 1962, n° 7 (repr.).

Etude critique p. 47

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1604
ÉTUDES DE CHEVAUX

Mine de plomb, h. 0,203; l. 0,188

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Deux arrière-mains en sens inverse. Queue écourtée à l'anglaise. Le papier utilisé montre un filigrane portant la marque «WISE 1825», ce qui prouve que ce dessin n'est pas de Géricault.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1896.

Etude critique p. 47

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2149)

1605
EXERCICE DE HAUTE ÉCOLE

Mine de plomb, h. 0,410; l. 0,514

Auteur inconnu[1]

Un gentleman-rider s'entraîne à faire faire une croupette à son cheval attaché à un haut poteau. Le cheval est vu de profil côté hors montoir, il est entier. Le cavalier est en pantalons à sous-pieds et coiffé d'un chapeau haut-de-forme. Par suite de l'hésitation de l'artiste, le cheval a trois membres antérieurs. Derrière le cheval est un écuyer qui fait claquer un fouet. Recto: cf. cat. 1606.

[1] Maintenant attribué à Carle Vernet par le musée.

Etude critique p. 47

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. n° 1945. 33 v°)

1606
DEUX CHEVAUX SAUTANT

Pierre noire, h. 0,410; l. 0,514

Auteur inconnu[1]

Ils sont vus en positions inversées, l'un se cabrant, l'autre ruant. Verso: cf. cat. 1605.

HISTORIQUE: Proviendrait des collections Paul-Joseph Chenavard (1807-1895); Alfred-Philippe Roll (1846-1919); Mme Alfred-Philippe Roll; Duc de Trévise. Don de Robert Allerton à l'Art Institute de Chicago en 1945.

EXPOSITIONS: *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, n° 37 (repr.) – *French Romantic Artists,* San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 44 – *Drawings Old and New,* Art Institute, Chicago, 1946, n° 23, couverture (repr.) et pl. XIII.

BIBLIOGRAPHIE: J. Johnson Sweeney, "Three Romantics: Gros, Géricault and Delacroix", in *Parnassus,* décembre 1938, pp. 13, 14, 15 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, pp. 23, 24, n° 9 (repr.) – R. Shoolman et C. E. Slatkin, *Six Centuries of French Master Drawing in America,* New York, 1950, pp. 126, 127, pl. 70 – C. G. Heise, *Grosse Zeichner des XIX. Jahrhunderts,* Berlin, 1959, p. 83, fig. 63.

[1] Maintenant attribué à Carle Vernet par le musée.

Etude critique p. 47

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Acc. n° 1945. 33 r°)

1607
TROIS CHEVAUX EN LIBERTÉ

Plume, h. 0,203; l. 0,315

Inscription en bas au centre: *Géricault*

Cachets de la collection Paul Fourché et du Musée d'Orléans

Auteur inconnu

Ils forment comme un triptyque. Celui du centre est vu de trois quarts par le poitrail. Celui de gauche est vu de profil côté hors montoir. Celui de droite est vu de trois quarts par la croupe. Tous trois sont à tous crins et se cabrent.

HISTORIQUE: Legs Paul Fourché en 1907.

Etude critique p. 47

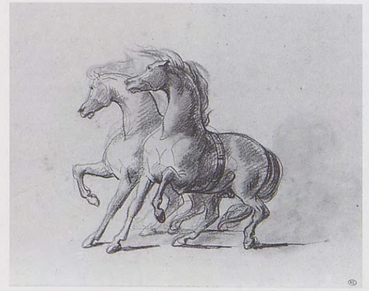
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ORLÉANS (Inv. 740.0)

1608
DEUX CHEVAUX

Pierre noire et estompe, h. 0,193; l. 0,242

Cachet du Musée du Louvre

Auteur inconnu



En positions symétriques, vus côté montoir, de trois quarts par le poitrail et piaffant. Celui qui est du côté du spectateur porte un surfaix. Verso: cf. cat. 1609.

HISTORIQUE: Legs Destouches au Musée du Louvre en décembre 1891.

BIBLIOGRAPHIE: J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins, Louvre,* Paris, 1910, vol. V, n° 4188.

Etude critique p. 47

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1750 r°)

1609
DEUX CHEVAUX ATTELÉS

Pierre noire, h. 0,193; l. 0,242

Auteur inconnu

Ils sont vus, attelés de front, faisant effort pour tirer une voiture qui n'est pas visible. Leur crinière vole au vent. Recto: cf. cat. 1608.

Etude critique p. 47

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1750 v°)

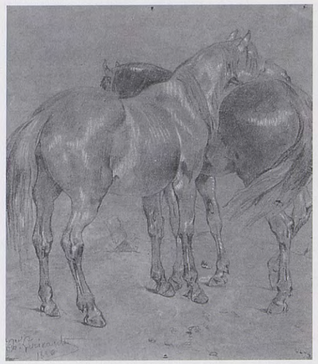
1610
DEUX CHEVAUX

Mine de plomb et rehauts de craie blanche, h. 0,235; l. 0,205

Signature apocryphe en bas à gauche: *Th.re Géricault/1820*

Auteur inconnu

Ils sont vus au repos en positions contrariées, l'un vu côté hors montoir, posant sa tête sur la croupe de l'autre vu côté montoir.

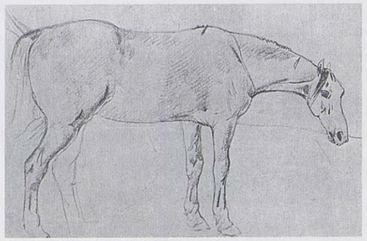


HISTORIQUE: Donation L. Gauchez en mémoire de Joseph-Benoît Willems en 1896.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 46; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 50.

Etude critique p. 47

MUSÉE D'IXELLES, BRUXELLES (Inv. n° 163)



1611
ÉTUDE DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,213; l. 0,258

Auteur inconnu

Il est vu de profil, côté hors montoir, baissant l'encolure.

HISTORIQUE: Collection José Lazaro Galdiano; probablement acheté à Paris avant sa mort en 1947 (communication écrite du musée).

BIBLIOGRAPHIE: E. Pardo Canalis, «Exposición de dibujos», in *Goya,* septembre-octobre 1959, pp. 127, 128 (repr.).

Etude critique p. 47

MUSEO LAZARO GALDIANO, MADRID (Inv. 10 368)

1612
CHEVAL EFFRAYÉ

Plume et lavis d'encre brune sur papier gris, h. 0,230; l. 0,311

Signature apocryphe en bas à droite: *Géricault*

Baron Jean-Antoine Gros

Il est vu au galop côté montoir et se retournant. Il porte une selle arabe. Verso: cf. cat. 1613.

HISTORIQUE: D'après les renseignements communiqués par le musée, donné au Detroit Institute of Arts en 1909 par Mrs. James E. Scripps qui l'acheta 260 $ à une vente Peoli en mai 1894.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 14 (non exposé) – *Five Centuries of Drawings,* Museum of Fine Arts, Montréal, 1953, n° 187.

BIBLIOGRAPHIE: W. Heil, "Some French drawings of the nineteenth century," in *Bulletin of the Detroit Institute of Arts,* janvier 1931, p. 38 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 4 (repr.) – R. Shoolman et C. E. Slatkin, *Six Centuries of French Master Drawing in America,* New York, 1950, p. 124, pl. 69 – "The Midwest's best picked by Detroit", in *Art News,* summer 1950, p. 26 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 45, note 9 – F.-H. Lem, «A propos d'une réédition», in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 16 – R. Huyghe, *La Relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 139, fig. 153.

Etude critique p. 47

THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, DETROIT (Acc. n° 09.1.SD-127 r°)

1613
ÉTUDES DE CHEVAUX

Plume et lavis d'encre brune sur papier gris, h. 0,230; l. 0,311

Cachet de la collection Peoli

Baron Jean-Antoine Gros

La principale étude, au milieu de la feuille, représente un cheval rétif, difficilement tenu en main par son cavalier. En haut à droite, cheval ailé (Pégase?).

A l'angle supérieur droit, gribouillis incomplet d'un cheval monté par un jockey. A la partie supérieure dans l'autre sens, un cheval se débarrassant de son cavalier, cheval de profil côté montoir. Recto: cf. cat. 1612.

BIBLIOGRAPHIE: W. Heil, "Some French drawings of the nineteenth century", in *Bulletin of Detroit Institute of Arts,* janvier 1931, p. 39 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 5 (repr.) – J. H. B. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – R. Huyghe, *Le dessin français, XIXe siècle,* Lausanne, 1948, p. 19 (repr.).

Etude critique p. 47

THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS, DETROIT (Acc. n° 09-1. SD-127 v°)

1614
LE REPAS DES CONJURÉS AVANT L'ASSASSINAT DE FUALDÈS

Pierre noire, lavis de brun et de gris, touches de sanguine, h. 0,235; l. 0,340

Douze personnages sont réunis autour d'une table pour préparer le crime.

HISTORIQUE: D'après le catalogue de l'exposition de 1971-1972, collection Thomas S. Cooper, Londres; puis Christopher Powney, Londres (expositions en 1968 et 1970); Claude Aubry, Paris, le prête à l'exposition de 1971-1972 à Los Angeles.

EXPOSITIONS: *Early Drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 31, (repr.) – *Dessins et aquarelles du XIXe siècle,* Galerie l'Œil, Paris, 1970, n° 30 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 57 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1990-1991, n° 168, repr. n° 215 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: M. et A. Sérullaz, *L'ottocento francese,* Milan, 1970, p. 85, pl. XXV (coul.) – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 156, 158, fig. 145, 342, note 62.

Etude critique p. 58

COLLECTION PARTICULIÈRE

1615
FUALDÈS EST ENTRAÎNÉ DANS LA MAISON BANCAL

Plume de lavis de brun, h. 0,190; l. 0,260

Le magistrat, bâillonné par un homme, est poussé par deux autres hommes à demi nus. Un autre complice nu, sur le seuil de la porte,

l'agrippe par son vêtement. La femme Bancal attend derrière, jetant un regard vers l'intérieur de la maison.

HISTORIQUE: Le catalogue de l'exposition du *Centenaire* indique que ce dessin a été donné: «par Géricault à Mlle Constantin, nièce de Prud'hon». Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, dans la collection Moignon, avec les cat. 1616, 1622, 1624. Collection duc de Trévise, Paris. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 11 (adjugé 8000 F). Klaus Berger le situe en 1952 et 1968 dans une collection particulière, USA.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 58*bis* a – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 34*a* – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 603A – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 122*a* – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 145.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 165*bis* – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, pp. 299 (repr.), 300 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 93, note 1 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 188, 196 – J. L., «Dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – K. Berger, New York, 1946, n° 44, pl. 44 – J. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 54 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 96, 97 – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, p. 42 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – V. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 238 (repr.) – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, fig. 59, 88, 178, n° 59 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – *French Master Drawings from the Rouen Museum from Caron to Delacroix,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 35, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 156, fig. 142, 342, note 62 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 373.

Etude critique p. 58

COLLECTION PARTICULIÈRE

1616
L'ASSASSINAT DE FUALDÈS

Plume et lavis de bistre sur traits à la mine de plomb, h. 0,203; l. 0,274

Le magistrat, allongé sur la table, vient d'être égorgé. On ne voit que ses deux jambes nues, le corps étant recouvert d'un drap. La femme Bancal agenouillée près du baquet, fait boire à un porc le sang qu'il contient. Deux des assassins sont derrière la table. A gauche, Bastide, tenant encore le couteau de cuisine de la main gauche, tire par les cheveux une femme nue, Clarisse Manzon. Un des complices cherche à le maintenir. Au fond, Anne Benoît désigne la porte d'un air inquiet. Les personnages sont nus ou à demi nus.

HISTORIQUE: Le catalogue de l'exposition du *Centenaire* indique que ce dessin a été donné «par Géricault à Mlle Constantin, nièce de Prud'hon». Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, dans la collection Moignon, avec les cat. 1615, 1622, 1624. Collection duc de Trévise, Paris. Vente Trévise, Charpentier, 19 mai 1938, n° 12. Adjugé 7500 francs à Renou et Colle. Klaus Berger le situe en 1952 et en 1968 dans une collection particulière, USA. Puis, Collection particulière, France et collection Louis Antoine Prat.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 58*bis b* – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 35*b* – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 603B – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 122*b* – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 146 – *De main de maître,* New York, Fort Worth, Ottawa, 1990-1991, n° 76 (coul.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1990-1991, n° 165, repr. n° 210 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 165*bis* – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, pp. 300, 301 (repr.) – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 93, note 1 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 188, 196 – Waldemar-George, «Maîtres de l'énergie intérieure», in *L'Amour de l'Art,* décembre 1935, p. 355 (détail) – J. L., «Dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – K. Berger, New York, 1946, n° 45 (repr.) – J. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 55 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 96, 97 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 239 (repr.) – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, 89, fig. 60, 178, n° 60 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – *French Master Drawings from the Rouen Museum from Caron to Delacroix,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 35, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 156, 342, note 62 – L. A. Prat, «Collecting, a minor art», in *Drawing,* vol. XII, n° 4, novembre-décembre 1990, p. 74 (repr.).

Etude critique p. 58, 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

1617
L'ASSASSINAT DE FUALDÈS

Etude pour le cat. 1616. Tous les personnages sont esquissés rapidement, avec deux variantes importantes: Mme Manzon est vue de profil et non plus de dos; la position de Bastide et celle de l'homme qui le maintient sont inversées.

HISTORIQUE: Dessin perdu, connu par ce calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb et pierre noire, h. 0,182; l. 0,245. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 373, cité au n° 165.

Etude critique p. 59

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1618
QUATRE HOMMES NUS PORTANT UNE POUTRE (?)

Plume et lavis de brun, h. 0,115; l. 0,148

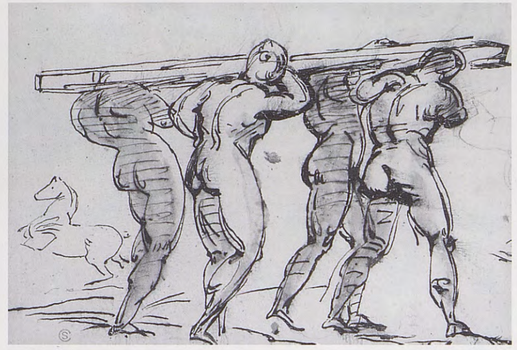
Marque de collection non identifiée: ED (Lugt 841).

Cette étude illustre l'épisode où le corps de Fualdès est transporté vers l'Aveyron. Les quatre personnages sont vus de trois quarts dos ou de profil, se dirigeant vers la droite.

HISTORIQUE: Il s'agit du dessin passé à la vente [Martial] Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857, partie du n° 423: «Hommes portant une planche et hommes armés. Deux croquis à la plume et lavés au bistre.» Sans dimensions. Lot adjugé 60 francs. Ce dessin, ainsi que le cat. 1625 portent le même cachet, ED, du collectionneur qui les a probablement achetés ensemble à cette vente. Collection Paule Cailac, Paris.

Etude critique p. 59 et t. II, p. 244, fig. 203

COLLECTION PARTICULIÈRE



1619
QUATRE HOMMES NUS PORTANT UNE POUTRE (?)

Mine de plomb, plume et lavis de brun sur papier calque, h. 0,120; l. 0,167

Cachet de la collection Carlos Savelli (Lugt 637)

Calque du dessin précédent (cat. 1618). L'artiste a ajouté à gauche un cheval cabré, qu'il a repris dans l'autre sens à droite de la feuille coupée.

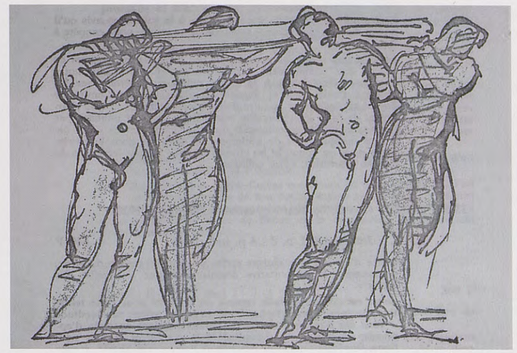
HISTORIQUE: Collection Carlos Savelli; Léon Suzor. Vente [Léon Suzor], Drouot, Paris, 16 mars 1966, n° 27 (adjugé 5800 F). Collection Pierre Granville. Entré à la section d'Art moderne et contemporain du Musée de Dijon lors de la donation Granville en 1969.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 170, repr. n° 213.

BIBLIOGRAPHIE: S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. I, Dijon, 1976, p. 138, n° 116 (repr.) – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault», in *Revue du Louvre,* 4-1987, pp. 280 (repr.), 283 note 14.

Etude critique p. 59

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 700)



1620
QUATRE HOMMES NUS PORTANT UNE POUTRE

Plume et lavis de gris, dimensions inconnues

Variante du cat. 1618. Les porteurs, marchant toujours vers la droite, sont cette fois-ci vus de face.

HISTORIQUE: Ce dessin se trouve au verso d'un billet autographe. Bulletin d'Autographes n° 738 de la Maison Charavay, Paris, octobre 1970, p. 24, n° 33 896.
Ce billet porte la mention suivante: «Je suis obligé de partir vendredi il me faut renoncer à l'espoir de vous voir je ferai cependant tout ce qui sera en mon pouvoir afin de vous aller trouver jeudy *(sic)*».

BIBLIOGRAPHIE: S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. I, Dijon 1976, p. 138, cité au n° 116 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 374, cité au n° 170.

Etude critique p. 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

1621
ÉTUDE D'HOMME NU VU DE DOS

Plume et encre brune, h. 0,136; l. 0,058

Debout, vu de dos, portant une poutre sur l'épaule droite. Etude du personnage de gauche dans les dessins cat. 1618 et 1619.

HISTORIQUE: Don anonyme au Musée d'Alençon.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 82.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée d'Alençon,* Alençon, 1909, p. 39, n° 152.

Etude critique p. 59

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET DE LA DENTELLE, ALENÇON (Inv. n° 909.29.1 (2))

1622
TRANSPORT DU CORPS DE FUALDÈS

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,190; l. 0,270

Etude pour le cat. 1623. Tous les personnages sont nus.

HISTORIQUE: Le catalogue de l'exposition du *Centenaire* indique que ce dessin a été donné «par Géricault à Mlle Constantin, nièce de Prud'hon». Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, dans la collection Moignon, avec les cat. 1615, 1616, 1624. Collection duc de Trévise, Paris. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 13. Adjugé 3100 francs à Gobin. Klaus Berger le situe en 1952 et en 1968 dans une collection particulière, USA.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 58*bis c* – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 36*c* – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 603C – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 122*c* – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 147.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 165*bis* – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, p. 301 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 93, note 1 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 188, 196 – J. L., «Dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – K. Berger, "David and the development of Géricault's art", in *G.B.A.,* juillet 1946, pp. 48, fig. 7, 49, 62 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 56 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 96, 97 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – G. Testori, «Un disegno di Géricault per la "Traite des nègres",» in *Paragone,* janvier 1963, p. 58 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, 90, fig. 61, 178, n° 61 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – *French Master Drawings from the Rouen Museum from Caron to Delacroix,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 35, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 62 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 373, cité au n° 166.

Etude critique p. 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

1623
TRANSPORT DU CORPS DE FUALDÈS

Mine de plomb, pierre noire, lavis de brun et rehauts de gouache sur papier chamois, h. 0,215; l. 0,290

Inscription en haut à droite: *n° 165 du catalogue de mr Clément*

Cachet du Musée de Lille

Pendant la nuit, quatre hommes à demi nus portent le corps de Fualdès, enveloppé dans un drap. Bastide, armé d'un fusil et qui les précède, désigne le fleuve proche; un autre complice portant un fusil à l'épaule les accompagne. Au premier plan à gauche, on aperçoit un homme nu: Théron, employé de meunerie, qui a surpris la scène, et se cache derrière un rocher.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1867 dans la collection Lehoux. Don Lehoux au Musée de Lille en 1883.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 968 – *Meisterwerke aus Frankreichs Museen,* Albertina, Vienne, 1950, n° 162 – *French drawings from Fouquet to Gauguin,* Arts Council Gallery, Londres, 1952, n° 77 – *French Drawings,* Chicago, Minneapolis, Detroit, San Francisco, 1955-1956, n° 113, pl. 25 – *The romantic movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 707 – *Le romantisme dans la peinture française,* Moscou, Leningrad, 1968, n° 62 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 58 (repr.) – *From Poussin to Puvis de Chavannes,* Londres, Cambridge, Birmingham, Glasgow, 1974-1975, n° 42, pl. 77 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 166, repr. n° 211 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 151 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 165 – H. Pluchart, *Catalogue du Musée Wicar,* Lille, 1889, n° 1395 – M. Tourneux, «L'exposition centennale, Les dessins et les aquarelles», in *G.B.A.,* juin 1900, pp. 470, 471 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 83, note 1 – R. Huyghe, *Le dessin français, XIXe siècle,* Lausanne, 1948, p. 23 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 57 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 148, fig. 63 – G. Testori, «Un disegno di Géricault per la "Traite des nègres"», in *Paragone,* janvier 1963, p. 58 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, 91, fig. 62, 179, n° 62 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – S. Metken, «Die verkehrte Welt», in *Kunstwerk,* septembre 1971, pp. 3, 8, note 2 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, fig. T – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 469, n° 165 – P. Joannides, "The Literature of art", in *Burl. Mag.,* mars 1975, p. 172 – *French Master Drawings from the Rouen Museum from Caron to Delacroix,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 35, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 156, 159, fig. 147 (avec erreur de localisation), 342, note 62 – *Dictionnaire de la peinture française,* Paris, 1989, p. 202. – *De main de maître,* New York, Fort Worth, Ottawa, 1990-1991, p. 186, cité au n° 76, fig. 1.

Etude critique p. 59

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1395)

1624
LE CORPS DE FUALDÈS JETÉ À L'AVEYRON

Plume et lavis de brun, h. 0,190; l. 0,270

Les quatre porteurs nus ont déposé leur fardeau à terre. L'un d'eux tient encore un couteau. Bastide, appuyé sur son fusil, désigne le fleuve du bras gauche.

HISTORIQUE: Le catalogue de l'exposition du *Centenaire* indique que ce dessin a été donné «par Géricault à Mlle Constantin, nièce de Prud'hon». Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, dans la collection Moignon, avec les cat. 1615, 1616, 1622. Collection duc de Trévise, Paris. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 14. Adjugé 5000 francs à Gobin. Klaus Berger le situe en 1952 et en 1968 dans une collection particulière, USA.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 58*bis d* – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 37*d* – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 603D – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 122*d* – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 148.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 165*bis* – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, p. 301 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 93, note 1 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 188, 196 – J. L., «Dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 58 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 96, 97 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, 92, fig. 63, 179, n° 63 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – *French Master Drawings from the Rouen Museum from Caron to Delacroix,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981-1982, p. 36, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 62 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 373.

Etude critique p. 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

1625
FUITE DES ASSASSINS

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,196; l. 0,261

Marque de collection non identifiée: ED (Lugt 841)

Cachet du Musée de Rouen

Quatre des assassins nus s'enfuient. Deux portent leurs fusils. Au centre, Bastide, de face, le visage tourné vers le fleuve. A droite, le corps de Fualdès qui surnage.

HISTORIQUE: Il s'agit du dessin passé à la vente [Martial] Marcille, Drouot, Paris, 4-7 mars 1857, partie du n° 423: «Hommes portant une planche et hommes armés. Deux croquis à la plume et lavés au bistre.» Sans dimensions. Lot adjugé 60 francs. Ce dessin, ainsi que le cat. 1618 portent le même cachet, ED, du collectionneur qui les a probablement achetés ensemble à cette vente. Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, dans la collection de Laage. Entré au Musée de Rouen avant 1880.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 58*bis e* – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 603E – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 122*bis* – *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zurich, 1937, n° 143 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 230 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 41 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 49; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 53 – *French Master Drawings from the Rouen Museum,* Washington, New York, Minneapolis, Malibu, 1981, n° 43, pl. 110 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 167, repr. n° 212.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 165*ter* – E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 82, n° 776 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1389 – L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1924, p. 12 (repr.) – F. Guey, «Le centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *Beaux-Arts,* 15 janvier 1924, p. 20 – F. Guey, «Le centenaire de Géricault au Musée de Rouen», in *La Renaissance de l'Art français,* février 1924, p. 96 (repr.) – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, p. 301 – L. Rosenthal, «L'exposition

du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 93, note 1 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 59 (repr.) – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 96, 97 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 161, 162, 175, 342 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 3, 19, 48, note 45 – J. Leymarie, *La peinture française, le XIXe siècle,* Genève, 1962, p. 63 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 148, fig. 64 – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La Revue française,* mars 1963, p. 24 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – A. del Guercio, «Une recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s.p., fig. 2 – K. Berger, trad. Paris, 1968, pp. 70, 93, fig. 64, 179, n° 64 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 175, 176, 363 – L. Eitner, Londres, 1972, p. 20, note 20 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 472, n° 165*ter* – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 168, fig. 184 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 62 – *De main de maître,* New York, Fort Worth, Ottawa, 1990-1991, p. 186, cité au n° 76, fig. 2.

Etude critique p. 59

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 880.16.11)

1626
HOMME SOULEVANT UNE POUTRE

Plume et lavis de brun, h. 0,160; l. 0,115

En bas à droite, marque de collection non identifiée (Lugt 2179a) et cachet de la collection Charles Férault (Lugt 2793*a*).

Un homme à demi nu, vu de dos, se penche pour soulever une poutre. Une femme debout, drapée, regarde vers la gauche, le visage de profil.

HISTORIQUE: D'après son propriétaire actuel, collections Charles Férault, Léon Lhermitte, Boussod et Valadon.

EXPOSITIONS: *Les maîtres du dessin,* Lorenceau, Paris, 1968, n° 3.

Etude critique p. 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

1627
ASSASSINAT DANS UN BATEAU

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,134; l. 0,165

Quatre hommes nus armés de poignards frappent un autre homme nu.

HISTORIQUE: Collections Thomas S. Cooper, Londres; Christopher Powney, Londres; Frances S. Jowell, Toronto (d'après le catalogue de l'exposition *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972).

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 52 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 25 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 169, repr. n° 214.

BIBLIOGRAPHIE: L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 770, 772, fig. 93 – S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* t. I, Dijon 1976, p. 138, cité au n° 116 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 11 (fig. 11a).

Etude critique p. 59

COLLECTION PARTICULIÈRE

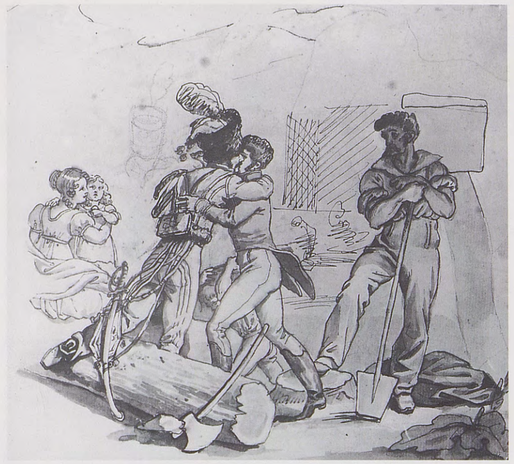
1628
LE CHAMP D'ASILE

Mine de plomb, lavis de brun et d'encre grise, h. 0,210; l. 0,230

Enjambant un tronc d'arbre, un hussard de la Garde en grande tenue reçoit l'accolade d'un officier en tenue. Un soldat en bras de chemise les regarde, appuyé sur sa bêche. Derrière eux, un jeune homme portant un fardeau. A gauche, une jeune femme tenant une fillette dans ses bras est assise sur le tronc d'arbre. A droite de ce groupe, la silhouette esquissée d'un militaire en shako a été gouachée pour la supprimer. Au fond, bâtiments et montagnes.

HISTORIQUE: L'exposition du *Centenaire* indique comme provenance: vente Chéramy, 1913. Il s'agit peut-être d'une partie du n° 434, vente Chéramy, Drouot, Paris, 14-16 avril 1913: «Attribué à Géricault. Deux dessins. Plume rehaussée de gouache.» Sans dimensions. Lot adjugé 140 francs. Collection duc de Trévise. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 17. Adjugé 4000 francs à Robert Lebel.

Cat. 1630 *Trois études de femmes*
Plume, aquarelle et gouache, h. 0,225; l. 0,295
Collection particulière



EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 52 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 104.

BIBLIOGRAPHIE: Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, pp. 304, 305 (repr.) – R. Regamey, Paris, 1926, p. 27 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 188 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 96 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 157, 342 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 171, 363.

Etude critique p. 60

COLLECTION PARTICULIÈRE

1629
L'EXÉCUTION DU GÉNÉRAL DE LA BÉDOYÈRE

Mine de plomb, plume et lavis de brun, h. 0,225; l. 0,295

Au centre de la composition, le général en civil, nu tête, est agenouillé auprès de son confesseur qui, portant une étoile sur sa soutane, lui montre le ciel; le général fait un geste vers le peloton et porte la main à sa poitrine. Sur la droite, on voit un grenadier qui, bien calé sur ses jambes écartées, épaule vers lui son fusil, baïonnette au canon; le briquet pend à son flanc. Derrière, d'autres soldats très indistincts. A gauche, un officier joint les mains dans un geste de désolation; derrière celui-ci, la tête d'un troisième. Au fond, un paysage avec une coupole surmontée d'une flèche. Dans la partie supérieure de la feuille, difficilement lisible, une sorte de char à l'antique attelé de quatre chevaux. Au bas de la feuille, transparaît une des têtes du recto. Recto: cf. cat. 1630.

EXPOSITIONS: *French Drawings XVI–XIX Century,* Wildenstein, Londres, 1979 (sans catalogue) – *Consulat, Empire, Restauration: Art in Early XIX Century France,* Wildenstein, New York, 1982, pp. 59 (repr.), 104 – *Œuvres choisies, XIXe–XXe siècles,* galerie Bellier, Paris, 1988, n° 21 (repr.).

Etude critique p. 60

COLLECTION PARTICULIÈRE

1630
TROIS ÉTUDES DE FEMMES

Plume, aquarelle et gouache, h. 0,225; l. 0,295

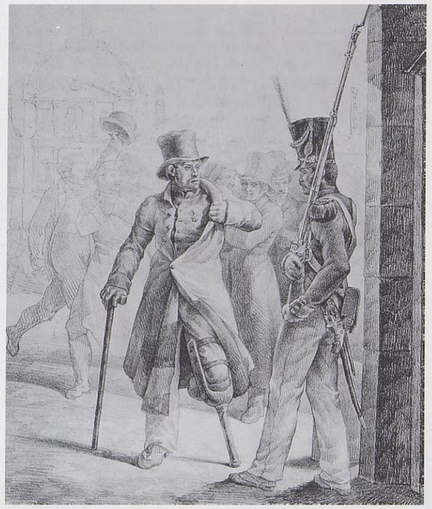
Celle de gauche, vue de trois quarts, est en robe bleue, fichu et grande capeline bleue, elle lève les bras pour regarder un objet qu'elle tient dans ses mains. Celle du milieu est vue de trois quarts dorsal, tournant légèrement la tête vers la droite; elle porte une robe rose et une capote, seul son bras droit, ganté, est visible. Celle de droite, en robe brune décolletée est vue de dos, elle porte une coiffe. Le plan du sol est indiqué par un lavis verdâtre. Entre la femme de gauche et celle du centre, le papier montre une pliure. Verso: cf. cat. 1629.

HISTORIQUE: D'après le catalogue de l'exposition du *Centenaire:* collections général de Brack, puis Chabert de Brack.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 261 – *French Drawings XVI–XIX Century,* Wildenstein, Londres, 1979 (sans catalogue) – *Consulat, Empire, Restauration: Art in Early XIX Century France,* Wildenstein, New York, 1982, pp. 59 (repr.), 104 – *Œuvres choisies, XIXe–XXe siècles,* galerie Bellier, Paris, 1988, n° 21 (repr.).

Etude critique p. 61

COLLECTION PARTICULIÈRE



1631
LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE

Lithographie, h. 0,395; l. 0,333

Voici la description qu'en donne C. Clément: «Un ancien soldat, avec une jambe de bois, coiffé d'un chapeau rond et en redingote, se présente pour traverser les Tuileries et est arrêté par un factionnaire de la Garde royale suisse. Le vieux militaire, indigné, déboutonne sa redingote et lui fait voir sa croix d'honneur, en disant: «Sentinelle, portez arme!» (Tiré du *Constitutionnel* de 1817.) La foule applaudit. – Les fonds, représentant les Tuileries, ont été dessinés par Horace Vernet.»

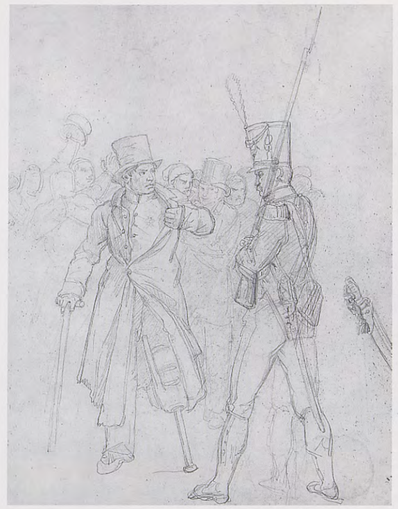
HISTORIQUE: 2e état, avec les mentions suivantes en bas à gauche: *Géricault 1819;* en bas à droite: *Impr. Lithog. de F. Delpech;* en bas au centre: *Le Factionnaire Suisse au Louvre.*

Autres épreuves: Musée des beaux-arts, Rouen (1er état); cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 14 (repr.) et *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-14 (repr.) – Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, 2e état, Inv. 433 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 77 (repr.) – Un autre exemplaire (2e état) est passé à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 82 (adjugé £ 4536).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, pp. 117, 378, n° 14 – P. Burty, «Ventes d'estampes», in *G.B.A.,* février 1861, p. 241 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 82 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art ancien et moderne,* mai 1924, pp. 304, 307 (repr.) – R. Regamey, Paris, 1926, p. 27 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, n° 4, p. 188 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 15 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 165 – L. Delteil, New York, 1969, n° 15 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 179 – P. Joannides, «Towards the dating of Géricault's lithographs», in *Burl. Mag.,* octobre 1973, p. 666 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 151, n° Inc. 14 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 154, 155, 158 (fig. 146), 341, note 58.

Etude critique p. 62

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS



1632
LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE

Mine de plomb, h. 0,387; l. 0,298

Croquis définitif pour la lithographie (cat. 1631). Le factionnaire tient son arme au bras et porte une culotte courte et des guêtres, qui diffèrent du pantalon de la lithographie. A droite, Géricault a repris la poignée du briquet. Les fonds ne sont pas dessinés. Verso: cf. cat. 1633.

HISTORIQUE: Mentionné par C. Clément dans son catalogue des reproductions, dans la collection His de La Salle. Est peut-être le n° 53 de la vente après décès His de La Salle, Christie, Londres, 27 novembre 1880: «*Le factionnaire suisse:* original drawings in pencil on both sides of the paper», sans dimensions. Entre à une date indéterminée dans la collection Alexis-H. Rouart. Galerie Marcel Guiot, Paris, 1933; puis Paul Prouté, Paris en 1978 [voir catalogue «centenaire» p. 52, n° 66 (repr.)].

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 279, repr. n° 288.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* juin 1866, p. 526, n° 14 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies, p. 378, n° 14 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 305, cité au n° 77 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 42, cité au n° 14 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 59 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 191, cité au n° E-14.

Etude critique p. 62

COLLECTION PARTICULIÈRE

1633
LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE

Mine de plomb, h. 0,387; l. 0,298

Cachet de la collection Alexis-H. Rouart (Lugt 2187*a*)

Le croquis, calqué par transparence a servi de report sur la pierre lithographique. Il montre la sentinelle au port d'arme; la culotte courte et les guêtres diffèrent de la lithographie. L'invalide présente une cicatrice à la joue qui ne sera pas reproduite. Recto: cf. cat. 1632.

EXPOSITIONS: *Estampes de Géricault, Delacroix, Manet, Degas provenant de la collection Alexis-H. Rouart.* Catalogue Iris, galerie Marcel Guiot, Paris, s. d. [1933], pp. 11, n° 8, 14 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* juin 1866, p. 526, n° 14 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies, p. 378, n° 14 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 305, cité au n° 77 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 42, cité au n° 14 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 59 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 191, cité au n° E-14 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 279, repr. n° 289.

Etude critique p. 62

COLLECTION PARTICULIÈRE

1634
ÉTUDE POUR LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE

Pierre noire, h. 0,267; l. 0,197

Cachet de la collection His de La Salle

Etude dans le sens de la lithographie (cat. 1631). Le demi-solde est vu davantage de profil et sa redingote cache sa jambe coupée. Les personnages dans le fond ne sont qu'esquissés. Verso: cf. cat. 1582.

HISTORIQUE: Collections His de La Salle; Léon Bonnat. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 65.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 305 cité au n° 77 – *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 42, cité au n° 14 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, p. 191, cité au n° E-14 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 279.

Etude critique p. 62

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 724 r°)

1635
ÉTUDE POUR LE FACTIONNAIRE SUISSE AU LOUVRE

Mine de plomb et sanguine, h. 0,213; l. 0,281

Cachet de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

L'unijambiste appuyé sur sa canne découvre sa croix de la Légion d'honneur devant le factionnaire au port d'arme. Dans l'autre sens, cavaliers et tête de cheval.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1894.

EXPOSITIONS: *Autour de David et Delacroix, Dessins français du XIXe siècle,*

Musée des beaux-arts, Besançon, 1982-1983, n° 88 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 279.

Etude critique p. 62

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D 2146)

1636
ÉMEUTE DANS LA RUE

Mine de plomb et rehauts de sanguine, h. 0,203; l. 0,280

Cachet de la collection His de La Salle et marque non identifiée: P. Huart? (Lugt 2084)

A gauche, trois civils dont un demi-solde reconnaissable à son chapeau et à son gourdin, tentent de s'emparer du fusil armé de la baïonnette d'un Suisse de la Garde royale. Plus à droite et au second plan, un civil tente aussi d'arracher son arme à un suisse dont le shako a basculé sur la nuque. A droite, une femme soutient par les aisselles un jeune homme qui vient d'être blessé, tandis que, derrière, une femme écarte du bras un jeune garçon. Un soldat, pour lequel l'artiste a hésité entre le bicorne et le chapeau, est derrière cette femme ainsi qu'un homme. Au second plan, marquée par des hachures, une foule indistincte. Verso: cf. cat. 1637.

HISTORIQUE: Collection His de La Salle. Vente C. Fairfax Murray, Christie, Londres, 30 janvier-2 février 1920, partie du n° 177. Acquis par le British Museum.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 278, repr. n° 290.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 360, note 151.

Etude critique p. 62

BRITISH MUSEUM, LONDRES (Inv. 1920-2-16-3 r°)

1637
ÉCORCHÉ D'HOMME ET TÊTE D'HOMME

Mine de plomb et sanguine, h. 0,203; l. 0,280

Un homme nu assis, tourné vers la droite, traité comme un écorché. La tête n'est indiquée que par son squelette. A droite, un homme moustachu portant un casque à petites cornes. Recto: cf. cat. 1636.

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], repr. face p. 192 (détail) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 360, note 151 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 278.

Etude critique p. 62

BRITISH MUSEUM, LONDRES (Inv. 1920-2-16-3 v°)

1638
SCÈNE DE RUE

Mine de plomb, h. 0,211; l. 0,276

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Une jeune femme évanouie est soutenue par une autre femme. Un homme en manteau à pèlerine se retourne vers elle. Une autre tend les bras pour la secourir. Trois études d'hommes coiffés de chapeau; l'un d'eux a la tête bandée sous sa coiffure et s'appuie sur une béquille. En vignette encadrée, une étude pour la scène d'émeute précédente (cat. 1636). Verso: cf. cat. 1808.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Est entré au musée entre 1836 et 1896 ou par don ou par legs de celui-ci.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, p. 360, note 151 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 278.

Etude critique p. 63

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D. 2122 r°)

1639
LA RIXE

Dimensions inconnues

Auteur inconnu

Dans une mêlée confuse, divers personnages se battent à mains nues. Un chien aboie.

HISTORIQUE: Attribué en 1962 par G. Oprescu à qui il a appartenu.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 4 (exposé par erreur sous le titre: *Le Radeau de la Méduse*).

BIBLIOGRAPHIE: G. Oprescu, «Œuvres inédites de Géricault en Roumanie», in *Art de France,* 1961, p. 368 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 13.

Etude critique p. 63

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE, BUCAREST

1640
CROQUIS D'UN FAIT DIVERS

Mine de plomb, h. 0,080; l. 0,080

Peut-être inspiré du thème du *Factionnaire suisse au Louvre.* Ce croquis présente deux personnages et un enfant en entourant un troisième, tandis qu'un militaire à gauche regarde la scène.

HISTORIQUE: Vente Kornfeld und Klipstein, Berne, 27-29 mai 1964, partie du n° 353. Lot adjugé 1650 francs suisses. La provenance indiquée était: collection Binder. Acquis par le Goethemuseum de Francfort.

Etude critique p. 63

FRANKFURTER GOETHEMUSEUM, FRANCFORT-SUR-LE-MAIN (Inv. n° FDH III-14074)

1641
HOMMAGE AUX BRAVES DU 45e DE LIGNE

Pierre noire, plume, lavis de brun et rehauts de gouache sur papier brun, h. 0,270; l. 0,225

Cachets des collections Charles Gasc (Lugt 543), Chennevières (Lugt 2073) et Pierre Dubaut (Lugt 2103*b*)

Auteur inconnu

A droite, un officier reconnaissable à son bicorne, se penche vers un monument et désigne une inscription masquée en partie: *aux braves du 45e de ligne.* Vu de dos, un grenadier est agenouillé au pied du monument derrière lequel on voit deux soldats d'infanterie dont l'un fait un signe de la main droite pour appeler des camarades; l'un d'eux apparaît en silhouette. Fond de végétation à droite, et de montagnes à gauche.

HISTORIQUE: D'après la vente Chennevières, proviendrait d'une vente Durand. Collections Charles Gasc; marquis de Chennevières. Vente après décès du marquis de Chennevières, Drouot, Paris, 4-7 avril 1900, n° 623. Collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 72 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 22 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 168 – *Artists who died young,* Leicester, Londres, 1938, n° 3 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 72 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 41 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 220 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 69 – *French masters of the 19th and 20th centuries,* Reid, Londres, 1960, n° 6 (repr.) – *French Masters of the Nineteenth and Twentieth Centuries,* Finch College Museum of Art, New York, 1962, n° 22.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Une collection de dessins français», X, in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 172 – W. Pach, «Géricault», in *Parnassus,* novembre 1936, p. 13 (repr.) – M. Davidson, "The American Debut of Géricault", in *Art News,* 21 novembre 1936, p. 10 (repr.) – J. de

Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – L. Aragon, «Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire», in *Les Lettres Françaises,* 21-28 janvier 1954, p. 1 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 96 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – G. Oprescu, Bucarest, 1962, pl. 4 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – R. Verdi, «On the Critical Fortunes – and Misfortunes – of Poussin's "Arcadia"», in *Burl. Mag.,* février 1979, pp. 100, fig. 51, 103 et note 75 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 360, note 151.

Etude critique p. 63

COLLECTION PARTICULIÈRE

1642
LE PETIT TAMBOUR

Pierre noire, lavis de brun et rehauts de gouache sur papier brun, h. 0,220; l. 0,160

Auteur inconnu

Un lancier polonais à la solde de la Russie sur un cheval cabré, perce de sa lance un tambour qui porte le bras gauche en écharpe, et bat sa caisse de la main droite.

HISTORIQUE: Publié en 1963 par Antonio del Guercio, comme étant dans la collection Pierre Dubaut, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 141, fig. 12.

Etude critique p. 63

COLLECTION PARTICULIÈRE

1643
BATAILLE DE MAÏPU

Lithographie, h. 0,377; l. 0,520

Sur la marge du bas est écrit: *Batalla de Maïpu, Ganada sobre los Espanoles el 5 de Abrib (sic) 1818./ por las tropas aliadas de Buenos-ayres y Chile, mandadas por el Capitan General D.n Jose de S.n Martin./ Dedicado a los heroes de Chacabuco y Maïpu.*

Signée dans le dessin à gauche: *Gericault*

Voici la description donnée par C. Clément: Le général en chef, entouré de son état-major, écoute le rapport d'un aide de camp. A droite, un convoi de prisonniers conduit par un officier.

HISTORIQUE: Cette pièce et les trois suivantes, d'après ce que relate Clément «furent faites pour un jeune homme nommé Cramer, sous-lieutenant de l'armée française, licencié en 1815, et qui avait pris du service dans l'armée de l'indépendance américaine, où il devint aide de camp du général San-Martin (sic). Revenu à Paris, il fut amené par un ami commun à l'atelier de Géricault, à qui il vit lithographier des sujets militaires. Il lui raconta ses campagnes et obtint qu'il fît gratuitement ces quatre planches, disant que, de retour à Buenos Aires, elles feraient sa fortune. Géricault ne tarda pas à se fatiguer d'un travail pour lequel il n'avait pas les éléments nécessaires. Il remplit cependant sa promesse. Mais ces quatre grandes lithographies ne sont pas parmi ses meilleures. Elles sont d'une très grande rareté.» Clément indique également: «Cette pièce a été répétée en gravure par Hemly. Aquatinta. – (H., 194. – L., 264 mill.) – Elle a aussi été copiée, ainsi que la précédente, par Raffet. (Voir le catalogue de l'œuvre de Raffet, par M. Giacomelli).» Autres épreuves: Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 442 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 82 et n° 83 (repr.) pour la pièce rehaussée d'aquarelle, Inv. 440) – Musée des beaux-arts, Rouen [cf. cat. exp. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 17 (repr.). Cependant, le titre de la lithographie mentionne la date du 5 mars 1818 pour la bataille; *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-17 (repr.)].

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies, p. 380, n° 17 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale. Inventaire du fonds français après 1800,* t. 9, Paris, 1955, p. 55, n° 18 – L. Delteil, New York, 1969, n° 19 (repr.) – B. del Carril et L. L. Houssay, *Iconografía del General San Martín,* Buenos Aires, 1971, pp. 48, fig. 18, 155 – C. Sells, "New light on Gericault his Travels and his Friends, 1816-23", in *Apollo,* juin 1986, p. 391 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152, n° INC. 17 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 341 note 57 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 119, cité au n° 57, fig. 57*a* – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Liberals of the world unite: Géricault, his friends and la Liberté des peuples", in *G.B.A.,* décembre 1990, pp. 227, 229, fig. 4, 239, note 1.

Etude critique p. 65

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1644
BATAILLE DE CHACABUCO

Lithographie, h. 0,388; l. 0,490

Sur la marge du bas est écrit: *Batalla de Chacabuco, ganada sobre los Espanoles el 12 de febrero 1817,/ por las tropas de Buenos Aires, mandadas*

por el Capitan General D.n Jose de S.n Martin./ Dedicado a los heroes de Chacabuco y Maïpu.

Voici la description qu'en donne C. Clément: «Au fond, des collines, du sommet desquelles l'infanterie se précipite au pas de charge; dans la plaine, les canons tonnent, les bataillons s'entrechoquent. Les adversaires s'acharnent autour d'une maison, qui paraît être un poste fortifié. Le général va porter le coup décisif et lance son escorte.»

HISTORIQUE: Voir cat. 1643, 1er paragraphe. Autres épreuves: Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 439 [cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 80 et 81 (repr.) pour la pièce rehaussée d'aquarelle (Inv. 437). Ces deux pièces manquent à la collection du Musée des beaux-arts de Rouen, mais ont figuré à l'exposition *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 16 (repr.) et 16*bis* (repr.); ainsi qu'à l'exposition *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-16 (repr.)].

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, Lithographies, p. 380, n° 16, pp. 381-382 – L.-C. Druène, «San Martin», in *La Revue historique de l'armée,* 1950, n° 4, p. 53 (repr.) – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale. Inventaire du fonds français après 1800,* t. 9, Paris, 1955, p. 55, n° 18 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 23, cité au folio 3 – L. Delteil. New York, 1969, n° 18 (repr.) – B. del Carril et L.-L. Houssay, *Iconografía del general San Martín,* Buenos Aires, 1971, pp. 47, fig. 16, 154 – C. Sells, "New Light on Gericault, his Travels and his Friends", in *Apollo,* juin 1986, p. 391 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152, n° Inc. 16 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 341 note 57 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 119, cité au n° 57, fig. 58*a* – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Liberals of the world unite: Géricault, his friends and la Liberté des peuples", in *G.B.A.,* décembre 1990, pp. 227, 229, fig. 3, 239, note 1.

Etude critique pp. 65, 67

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1645
CROQUIS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,220; l. 0,284

En haut à gauche, encadré, une esquisse pour la lithographie de la *Bataille de Chacabuco* (cat. 1644). En haut, au centre, l'inscription *Maïpu.* En bas à gauche, un officier de l'armée argentine. Sur le reste de la page, shakos de cette armée, épaulettes, deux fantassins se faisant vis-à-vis, avant-main d'un cheval côté montoir, légère esquisse d'un cavalier. Dans l'angle supérieur droit, la tête d'un cheval bridé. Au bas de la feuille, deux croquis non identifiables. Verso: cf. cat. 1578.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 7, 8, 17, 33, f° 3 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 309, cité au n° 80 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 42, cité au n° 16 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 193, cité au n° E-16 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Liberals of the world unite: Géricault, his friends and la Liberté des peuples", in *G.B.A.,* décembre 1990, pp. 236, 237, fig. 14, 241, note 27 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 399, cité au n° 273.

Etude critique pp. 65, 67

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (album Géricault, f° 3 r°)

1646
LA BATAILLE DE MAÏPU

Mine de plomb, h. 0,199; l. 0,285

Annoté en bas à droite: *27*

Le motif principal de ce dessin est le cortège de prisonniers ennemis amenés, à pied, au général de San Martin par un officier à cheval. Ce cortège est situé à peu près au milieu de la composition. Reconnaissable à son bicorne, le général, entouré de son état-major, est vu de profil. A côté de lui, un aide de camp à cheval fait un geste du bras gauche pour lui désigner les prisonniers ou quelques points de bataille. Au-dessus de ce groupe, on distingue des retranchements. Au fond, un paysage montagneux, divers épisodes de la bataille; sur la droite une colline avec des pièces d'artillerie brisées.

HISTORIQUE: D'après le Musée national de Stockholm, ancienne collection Dubaut. Acquis par ce musée en 1973.

BIBLIOGRAPHIE: P. Bjurström, *French Drawings, Nineteenth Century,* Stockholm, 1986, n° 1562 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 272.

Etude critique p. 66

NATIONALMUSEUM, STOCKHOLM (NM 1448/1973)

1647
ÉTUDE POUR LA BATAILLE DE MAÏPU

Mine de plomb, h. 0,196; l. 0,279

Annoté en bas à droite: *26*

Cachet de la collection Triqueti

Monté sur un cheval qui piaffe et encense, tenant la bride de la main droite et son épée de la main gauche, le général de San Martin écoute les renseignements que lui donne sur la bataille un officier à cheval qui est vu de face, venant du fond et désignant du bras le cortège des prisonniers. A droite, un officier monté sur un cheval vu de croupe en trois quarts se penche vers le général en s'appuyant de la main gauche sur la croupe de son cheval. A gauche, suivi de quelques militaires, arrive un officier à cheval sur un terrain légèrement montant; il désigne des prisonniers qu'il amène au général et dont l'un d'eux, un officier, campé sur sa jambe, fait le geste de se frapper la poitrine de la main gauche. Au second plan, cavaliers esquissés. Quelques lignes figurent dans le fond une montagne portant des fabriques. Verso: cf. cat. 1648.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 dans la collection Jamar, en 1868 dans la collection Triqueti (cf. la lettre de Jamar à Clément, 14 décembre 1867. Archives Clément). Don Lehoux au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 53 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Paris, 1948, n° 202 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 17*ter* (repr.) – Master drawings by Géricault, New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 57 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-35 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 43 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 45 – E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen 1890, p. 81, n° 756 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, n° 1368 – B. del Carril «Batalla de Maipú, dibujo de Teodoro Géricault», in *Anales del Instituto de Arte americano,* 1970, t. 23, pp. 115, repr. face p. 116, 117 – B. del Carril et L.-L. Houssay, *Iconografía del general San Martín,* Buenos Aires, 1971, pp. 48, fig. 17, 154 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 463, n° 45 – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 82 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 272.

Etude critique p. 66

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.9.1 r°)

1648
CROQUIS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,196; l. 0,279

Dans la partie droite de la feuille, un chapeau conique italien, une selle de dromadaire et les jambes du mameluk qui le monte. Au-dessous, un rappel du mameluk. Recto: cf. cat. 1647.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.2.1 v°)

1649
LA BATAILLE DE MAÏPU

Mine de plomb et plume (encre grise), h. 0,320; l. 0,500

Le général de San Martin, son sabre en position basse, tenu de la main gauche (cela en vue de la gravure), coiffé d'un bicorne, est vu côté montoir tenant de la main droite la bride de son cheval qui piaffe. Derrière lui, deux aides de camp dont l'un se retourne sur sa selle. Le général et les têtes des aides de camp sont repris à la plume. Tout le reste est traité à la mine de plomb. Dans l'angle inférieur gauche, un officier à cheval amène au général le triste cortège des prisonniers. A côté du général, un peu en arrière, un officier à cheval lui désigne ce cortège. Sur divers mouvements de terrain se développent les épisodes de la bataille. Le recto sera étudié dans un volume ultérieur.

HISTORIQUE: Collection Bühler en 1956. Passe à la vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 68 (repr. 68 v°), adjugé £ 102 600. D'après le catalogue de cette vente, proviendrait de la collection Goetz puis P. Dubaut.

BIBLIOGRAPHIE: *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 61 (repr.) – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152 cité au n° Inc. 17 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, cité au n° 82 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 57 (fig. 57*b*) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 240 et au n° 272, repr. n° 304 (coul.).

Etude critique pp. 64, 65, 66

COLLECTION PARTICULIÈRE

1650
ÉTUDE POUR LA BATAILLE DE MAÏPU

Mine de plomb, h. 0,125; l. 0,300

Le général de San Martin est au centre se dirigeant vers la gauche, accompagné d'un aide de camp. Derrière lui, un autre aide de camp est renversé. Dans l'angle inférieur droit un groupe s'est formé autour d'un blessé. Un général passe au galop derrière ce groupe. A gauche, à pied ou à cheval, les troupes montent à l'assaut.

HISTORIQUE: Vu à la galerie La Scala, Paris, en 1985, puis à la galerie Prouté en 1989 [catalogue Fragonard, n° 32 (repr.) au prix de 80 000 F.].

EXPOSITIONS: *Dessins et tableaux anciens et XIXe siècle,* La Scala, Paris, 1985, s. n.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 272.

Etude critique p. 66

COLLECTION PARTICULIÈRE

1651
ÉTUDE POUR LA BATAILLE DE MAÏPU

Pierre noire, h. 0,255; l. 0,180

Inscription en bas à gauche: 42e x 34
b f a

A peine esquissé, un cavalier nu tête, vu de face tenant la bride de son cheval de la main droite, fait un geste du bras gauche pour désigner quelque chose. C'est une étude de l'officier présentant les prisonniers au général de San Martin. Le verso sera étudié dans un volume ultérieur.

HISTORIQUE: Collection Lehoux (inscription de sa main).

Etude critique pp. 64, 66

COLLECTION PARTICULIÈRE

1652
SCÈNE DE BATAILLE

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,315; l. 0,515

Auteur inconnu

Dans une plaine, entre une falaise et une chaîne de montagnes, au premier plan deux groupes de soldats vaincus ou blessés. Sur le groupe le plus à droite, un soldat est assis sur le brancard d'un caisson. Venant vers ces vaincus galopent des cavaliers conduits par un officier. Sur la falaise à gauche un Etat-major contemple la fin de la bataille.

HISTORIQUE: D'après le pedigree proposé en 1958, provient de la collection Percy Moore Turner, Londres; acquis sur le marché d'art suisse en 1958. Indiqué comme ayant été exposé en 1924 à la galerie Charpentier, mais aucun numéro ne correspond à ce sujet.

EXPOSITIONS: *Sammlung Emil G. Bührle,* Kunsthaus, Zürich, 1958, n° 108.

Etude critique p. 67

STIFTUNG SAMMLUNG E. G. BÜHRLE, ZÜRICH

1653
PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL DE SAN MARTIN

Lithographie, h. 0,340; l. 0,270

La marge du bas porte le titre: *D^n Jose de S^n Martin, General en xefe de los exercitos aliados de Buenos-Ayres y Chile.* Voici la description de C. Clément: «Le cheval de robe bai clair est tourné à droite; le cavalier tourne la tête à gauche et tend le bras en avant.»

HISTORIQUE: Voir le cat. 1643, 1er paragraphe. Autres épreuves: Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 443 (cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 84) – Musée des beaux-arts, Rouen [cf. cat. exp. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 18 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-18 (repr.)].

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, n° 18, p. 381 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du fonds français après 1800,* t. 9, Paris, 1955, p. 55 n° 18*a* – L. Delteil, New York, 1969, n° 20 (repr.) – B. del Carril et L.-L. Houssay, *Iconografía del General San Martín,* Buenos Aires, 1971, pp. 41, 42, 45, 153, 154 (repr.) – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152, n° Inc. 18 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 341, note 57 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Liberals of the world unite: Géricault, his friends and la liberté des peuples", in *G.B.A.,* décembre 1990, pp. 227, 228, fig. 2, 239 note 1.

Etude critique p. 65, 67

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1654
PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL BELGRANO

Lithographie, h. 0,332; l. 0,265

La marge du bas porte le titre: *D^n Manuel Belgrano, General en xefe del exercito auxillar del Peru.*

Voici la description de C. Clément: «Le cheval blanc est tourné à gauche; le cavalier se retourne en faisant un geste de commandement.»

HISTORIQUE: Voir cat. 1643, 1er paragraphe. Clément ne connaissait que la présente épreuve qui appartenait alors à M. de Triqueti. Acquis par le musée en 1876. Autre épreuve: Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 444 (épreuve aquarellée), cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 86.

EXPOSITIONS: *Géricault.* Charpentier, 1924, n° 54 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 19 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-19 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, n° 19, p. 381 – L. Delteil, New York, 1969, n° 21 (repr.) – P. Grunchec, Milan, 1978, p. 152, n° Inc. 19 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 341 note 57 – N. Athanassoglou-Kallmyer, "Liberals of the world unite: Géricault, his friends and la liberté des peuples", in *G.B.A.,* décembre 1990, pp. 227, 228, fig. 1, 239 note 1.

Etude critique pp. 65, 67

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.9.18)

1655
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL DE SAN MARTIN

Mine de plomb, h. 0,338; l. 0,246

Le général est monté sur un cheval vu côté hors montoir qui piaffe. Il est botté et tient son sabre de la main droite. Il est coiffé d'un bicorne. Son visage est tracé deux fois: de profil et de face se retournant vers l'arrière.

HISTORIQUE: Passe à la vente du 12 juillet 1987 à Honfleur, n° 104 (repr.), adjugé 195 000 F, puis à la vente du 21 mars 1990, Drouot, Paris, n° 30 (repr.), adjugé 300 000 F et dernièrement à la vente du 12 juin 1992, Drouot, Paris, n° 64.

Etude critique p. 67

COLLECTION PARTICULIÈRE

1655 A
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL DE SAN MARTIN

Mine de plomb, h. 0,315; l. 0,235

Auteur inconnu

Calque du cat. 1655

HISTORIQUE: Vente Mahérault, Drouot, Paris, 27-29 mai 1880, partie du n° 74; lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 52, lot adjugé 81 francs avec le n° 51. Collection Sagot-le-Garrec.

Etude critique p. 67

COLLECTION PARTICULIÈRE

1656
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL BELGRANO

Mine de plomb sur papier calque, h. 0,240; l. 0,160

Le général est vu à cheval se dirigeant vers le spectateur et désignant de son bras gauche tendu un point en arrière dans l'espace. Il est botté et coiffé d'un bicorne. Le cheval est vu en torsion.

HISTORIQUE: Il s'agit peut-être du dessin passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, partie du n° 64: «Cavaliers, croquis mine de plomb». Sans dimensions. Lot adjugé 6 et 21 F.

Etude critique p. 67

COLLECTION PARTICULIÈRE

1656 A
ESQUISSE POUR LE PORTRAIT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL BELGRANO

Mine de plomb, h. 0,270; l. 0,182

Alexandre Colin

Calque du cat. 1656

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

Etude critique p. 67

COLLECTION PARTICULIÈRE

1657
BATAILLE DE CHEVAUX DANS UN ENCLOS

Mine de plomb, lavis de brun, gris, sanguine et bleu sur papier blanc, h. 0,216; l. 0,296

Plusieurs chevaux sont rassemblés dans un enclos fermé par une corde courant sur des piquets de bois. Un homme armé d'un bâton cherche à en séparer deux qui se mordent. Au premier plan, un seau renversé et un balai.

HISTORIQUE: D'après le musée, «collections Marquis de Hertford (a probablement été acheté par celui-ci à la vente du Prince Anatole Demidoff, Paris, 13-16 janvier 1863, n° 58); Sir Richard Wallace. Légué par ce dernier à Sir John Murray Scott. Bart. Acquis par E. Legatt à la vente Sir John Murray, 5 Connaught Place, Marble Arch, 9 février 1914. Collection Dr Guy Bellingham Smith. Vente de ce collectionneur, Muller catalogue, Amsterdam, 1927, n° 38.» Acquis par le Cleveland Museum of Art en 1929 sur le Charles W. Harkness Fund.

EXPOSITIONS: *French art since eighteen hundred,* Museum of Art, Cleveland, 1929, s. n. – *Dürer to Cezanne,* Institute of Arts, Minneapolis, 1952, n° 35 – *De David à Toulouse-Lautrec,* Orangerie, Paris, 1955, n° 75, pl. 12 – *The Nineteenth Century,* University Gallery, Minneapolis; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1962, n° 48, pl. 18 – *The artist and the animal,* Knoedler, New York, 1968, n° 72 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971–1972, n° 65 (repr.) – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985–1986, n° 59 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 48 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 248, repr. n° 353 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: H.S.F., «French art since eighteen hundred», in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* novembre 1929, p. 159 – H. Francis, «A drawing by Théodore Géricault», in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* juillet 1933, p. 112, note 1, repr. face p. 118 – H. Francis, «Exhibition of the work of Géricault», in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* février 1937, p. 24, note 2 – K. Berger, New York, 1946, n° 24 (repr.) – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *The Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – C. Roger-Marx, «De David à Toulouse-Lautrec», in *Jardin des arts,* mai 1955, pp. 396, 400 – G. Veronesi, «Saluto alla Francia», in *Emporium,* septembre 1955, p. 118 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27, repr. h.-t. – I. Moskowitz, *Great drawings of all time,* III, New York, 1962, s. p., n° 727 (repr. coul.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 98 – P. Grunchec, *Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 94, 95 (repr. coul.).

Etude critique p. 69

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, CLEVELAND (Acc. n° 29-13)

1658
BATAILLE DE CHEVAUX DANS UN ENCLOS

Papier marouflé sur toile, h. 0,245; l. 0,325

Auteur inconnu

La même composition que dans le cat. 1657. Le seau et le balai au premier plan sont supprimés.

HISTORIQUE: Vente Funck-Brentano, Drouot, Paris, 29 avril 1921, n° 177. Adjugé 1600 francs. Par la suite, collection Dr Léon Voillemot, Paris. Acquis par Emil Georg Bührle en 1953 sur le marché d'art suisse.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 30 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 47 – *Sammlung Emil G. Bührle,* Kunsthaus, Zürich, 1958, n° 107 – *Hauptwerke der Sammlung Emil Georg Bührle,* Haus der Kunst, Munich, 1958–59, n° 66.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27 – *Fondation Collection E. G. Bührle,* Zürich, 1971, n° 134 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 107, cité au n° 65 – *Fondation Collection E. G. Bührle,* Zürich, 1973, pp. 58, n° 10, 59 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 98 (repr.) – L. Eitner, "The literature of art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206. – P. Grunchec, *Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 94 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 393, cité au n° 248.

Cat. 1657 *Bataille de chevaux dans un enclos*
Mine de plomb, lavis de brun, gris, sanguine
et bleu sur papier blanc,
h. 0,216; l. 0,296
The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Acc. n° 29-13)

Etude critique p. 69

STIFTUNG SAMMLUNG E. G. BÜHRLE, ZÜRICH

1659
ÉTUDE DE CHEVAL

Mine de plomb, h. 0,220; l. 0,285

Vu de trois quarts par la croupe côté montoir, un cheval qui rue du sabot droit et qui tourne la tête sur son flanc droit; sa queue est écourtée. Reprise en croquis de ce sujet dans le coin supérieur droit; cette fois, le cheval est vu de croupe. Dans le coin supérieur gauche, à peine esquissé, un cheval de profil côté montoir.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27 – P. Grunchec, *Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 94 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 123, cité au n° 59 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 393, cité au n° 248.

Etude critique p. 69

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 21 r°)

1660
DEUX CHEVAUX SE BATTANT

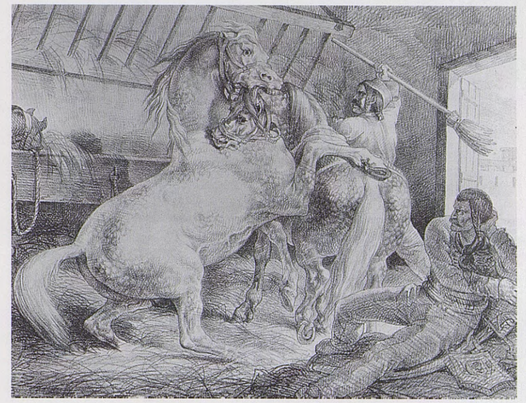
Plume, encre brune et lavis de brun, h. 0,050; l. 0,070

L'un blanc, vu de profil côté hors montoir se cabrant, tente de mordre l'autre au garrot; celui-ci, brun, vu de trois quarts face, la tête tournée vers la gauche, crinière ébouriffée se cabre lui aussi.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Sotheby, New York, le 26 mai 1983, n° 7 (repr.). Adjugé $ 3300. D'après le catalogue de la vente, provient de la succession de Mme James W. Lane de New York.

Etude critique p. 69

COLLECTION PARTICULIÈRE



1661
DEUX CHEVAUX GRIS POMMELÉ QUI SE BATTENT DANS UNE ÉCURIE

Lithographie, h. 0,270; l. 0,350

Ils se mordent au cou en se cabrant. Le garde-écurie, en manches de chemise et coiffé d'un bonnet de police, les frappe d'un balai pour arrêter le combat. Un second hussard, couché sur la paille au premier plan, dans l'ombre, se réveille au bruit et les regarde. On voit à gauche, au dessus de la mangeoire, la tête d'un troisième cheval (Clément).

HISTORIQUE: D'après Clément: «Il n'existe à notre connaissance que cinq épreuves, dans trois conditions différentes, de cette belle pièce:

1° Une sur papier blanc. Collection de M. de Triqueti, provenant de celle de M. Jamar[1].

2° Deux sur papier jaunâtre: l'une au Cabinet des Estampes, provenant de la collection Bruzard; l'autre appartenant à M. Moignon.

3° Deux imprimés à deux teintes: la première dans la collection de M. His de La Salle, autrefois dans celle de M. Parguez; la seconde appartient à M. Langlais[2].

Géricault, d'après les souvenirs très précis de M. Jamar, n'a connu que deux épreuves de cette pièce, imprimées l'une et l'autre à une seule teinte. Il donna à son élève l'une d'elles, ce qu'il regretta d'avoir fait, lorsque la rupture de la pierre le mit dans l'impossibilité d'avoir d'autres exemplaires de cette estampe. Mais, avec sa générosité ordinaire et malgré l'offre que lui fit M. Jamar, il refusa de reprendre ce qu'il avait donné.

Il paraît probable que l'imprimeur Motte, pour satisfaire à un goût de l'époque, essaya l'impression à deux teintes sans consulter Géricault, et que la pierre s'étant brisée dès le tirage des premières épreuves, il ne lui

fit pas part de cette tentative et lui livra seulement deux épreuves tirées à une seule teinte, en gardant par-devers lui les autres pièces, qui passèrent depuis dans diverses collections.

A proprement parler, les épreuves sur papier teinté ne constituent pas un état différent de celles sur papier blanc, tandis que les épreuves à deux teintes dues à l'impression de deux pierres forment réellement une condition d'épreuves particulière, un véritable *état*. Cependant, on ne doit regarder ces cinq pièces que comme des épreuves d'essai. Elles ne sont que grossièrement ébarbées et manquent du trait carré qui devait sans doute entourer une planche de cette importance. Ce trait est vaguement indiqué seulement aux deux bords de la largeur.»

Delteil ne mentionne toujours que cinq exemplaires, il en reproduit aussi une copie.

[1] Actuellement au Musée des beaux-arts de Rouen [cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 11 (repr.) et *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-11 (repr.)].

[2] Actuellement à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris [cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 73 (repr.)].

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, n° 12, pp. 375, 376 – H. Beraldi, «L'exposition de lithographies à l'Ecole des beaux-arts», in *G.B.A.,* 1891, p. 481 – L. Rosenthal, *Géricault,* Paris, s. d. [1905], p. 156 (repr. p. 144) – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 190 – J. Adhémar et J. Lethève, *Bibliothèque Nationale, Inventaire du fonds français après 1800,* Paris, 1955, t. 9, p. 55, n° 12 – V. N. Prokofiev, *Théodore Géricault,* Paris, 1963, p. 179 (repr.) – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 45 – L. Delteil, *Le peintre graveur, Géricault,* New York, 1969, n° 12 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 107, cité au n° 65 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 162 fig. 176 – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 59 (repr. 59*a*). – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, cité au n° 48 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 393, cité au n° 248.

Etude critique p. 69

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1662
ÉTUDE POUR DEUX CHEVAUX SE BATTANT DANS UNE ÉCURIE

Pierre noire, h. 0,047; l. 0,062

Cachet de la collection Léon Bonnat

Encadrée d'un trait de crayon, la scène est très rapidement esquissée. On aperçoit le bras du soldat brandissant un balai pour séparer les deux animaux; un autre personnage surgit par la porte ouverte.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 110.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 107, cité au n° 65 – P. Grunchec, *Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 94 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 123, cité au n° 59 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 393, cité au n° 248.

Etude critique p. 69

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 716)

1663
ÉTUDE POUR DEUX CHEVAUX SE BATTANT DANS UNE ÉCURIE

Dans le sens de la lithographie, ce dessin isole le motif central des deux chevaux. Les personnages ne sont qu'esquissés. Les détails de l'écurie sont absents.

HISTORIQUE: Connu par cette copie de Charles Cournault. Annoté en bas à gauche: *d'après un dessin inédit de Géricault, fait à la bibliothèque Nationale 8bre 1851.* Collection particulière.

Etude critique p. 69

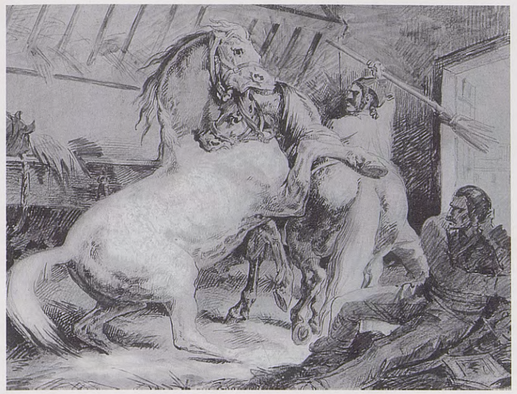
SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1664
DEUX CHEVAUX SE BATTANT DANS UNE ÉCURIE

Plume, pierre noire, lavis de brun et rehauts de gouache sur carton jaunâtre, à la vue: h. 0,266; l. 0,352

La composition entière, telle que la représente la lithographie, et dans le même sens.

HISTORIQUE: Passe à la vente Renand, Drouot Montaigne, Paris,



13 décembre 1988, n° 52 (repr.) où il est indiqué comme provenant des collections Zoubaloff, Kerverau, duc de Trévise (adjugé 11 000 F).

Etude critique p. 69

COLLECTION PARTICULIÈRE

1665
ÉTUDE D'UNE DILIGENCE ET POSTILLON

Mine de plomb, h. 0,214; l. 0,262

Sur la droite dans l'angle supérieur, légèrement esquissé, un attelage à quatre conduit par un postillon, côté montoir, traîne une diligence. A gauche, deux détails du postillon brandissant son fouet, une tête et deux postérieurs de chevaux. Recto: cf. cat. 1575.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 27, 28 – G. Hopp, «Le train d'artillerie de Géricault», in *G.B.A.,* novembre 1973, p. 311 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité p. 117.

Etude critique p. 70

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 23 v°)

1666
DILIGENCE

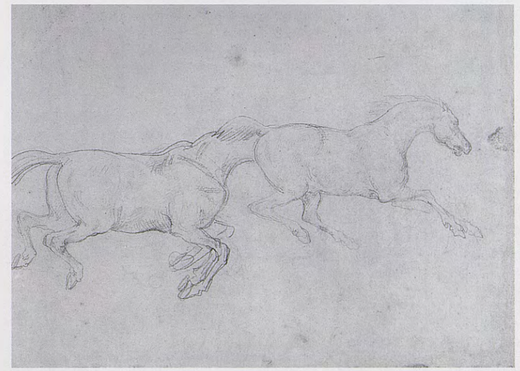
Mine de plomb, h. 0,202; l. 0,283

Attelage à quatre à grandes guides, lancé au galop de la gauche vers la droite presque de profil, tirant une voiture à peine esquissée dans un encadrement. Deux cochers frileux sont assis sur le siège, celui qui tient les guides a relevé le col de son manteau, l'autre met les mains dans ses manches.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 28.

Etude critique pp. 70, 71

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 25 r°)



1667
DEUX CHEVAUX AU GALOP

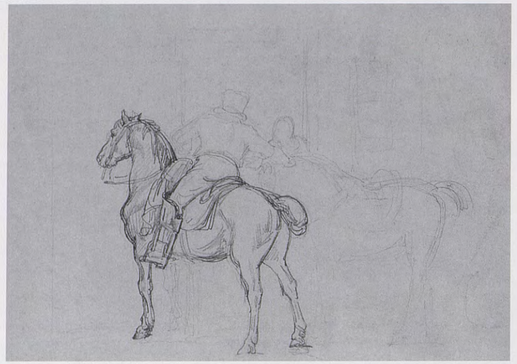
Mine de plomb, h. 0,205; l. 0,283

A la mine de plomb, se suivant, deux carrossiers au galop vus de profil, côté hors montoir, traversant la page. Etude précisée de deux chevaux du 25 r°.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 28.

Etude critique p. 71

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 26 r°)



1668
UN POSTILLON

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,210; l. 0,280

Vu de dos, un postillon, monté sur un cheval arrêté vu de trois quarts côté montoir par la croupe, se penche vers un cheval situé au flanc du premier. Un personnage paraît sortir du portail de la maison de poste. L'ensemble est à peine esquissé. Les deux chevaux ont la queue écourtée. Le cheval du postillon (sauf un antérieur), le bas du corps du postillon sont repris et détaillés. Le verso sera étudié dans le tome suivant.

HISTORIQUE: Ce dessin, que L. Eitner situe en décembre 1971 *(Revue de l'Art,* pp. 54-55) dans la collection Gaston Delestre à Paris, a été prêté par René Longa lors de deux expositions *Géricault* (Gobin, 1935, n° 46 et Bernheim-Jeune, 1937, n° 132) où seul le verso, *Etude pour le Radeau de la Méduse,* était alors exposé. Il en est de même lors des expositions Bernheim-Jeune, 1952-1953 (n° 74) et Aubry, 1964 (n° 64 bis) où le dessin a été prêté par un collectionneur anonyme.

BIBLIOGRAPHIE: *Cent cinquante ans de dessins 1800-1950,* Bernheim-Jeune, Paris, 1952-1953, cité au n° 74 – L. Eitner, *Gericault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 163, cité au n° 77.

Etude critique p. 71

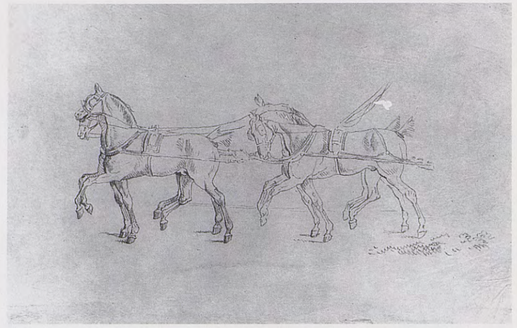
COLLECTION PARTICULIÈRE

1669
ATTELAGE À QUATRE

Cet attelage à quatre, à grandes guides, est vu se dirigeant vers la gauche côté montoir. Les carrossiers, d'une certaine élégance, ce qui semble indiquer qu'ils tirent une voiture de maître, marchent au pas. Ils ont la queue écourtée à l'anglaise.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque. Mine de plomb. h. 0,142; l. 0,220. Vente Mahérault, Drouot, Paris, 27–29 mai 1880, partie du n° 74, lot adjugé 160 francs. Vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, 4 mars 1912, partie du n° 56 («Etudes de chevaux. Dessins sur papier calque, quatorze feuilles»), lot adjugé 355 francs, avec le n° 57, à Sagot. Collection Sagot-Le Garrec. Collection particulière.

Etude critique p. 71



SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1670
ATTELAGE À QUATRE

Sanguine, h. 0,235; l. 0,340

Auteur inconnu

Un attelage de quatre chevaux passe au grand trot, côté montoir, suivi en courant par un soldat. Deux d'entre eux ont une crinière et une queue extravagantes. Un autre soldat vu en tête au second plan. Autre étude pour un cheval et une encolure à la partie supérieure.

HISTORIQUE: Acquis par la Ville de Rouen en 1895.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Paris, 1900, n° 973.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1394 – R. Rey, «Géricault», in *L'Art et les artistes,* avril 1924, p. 260 (repr.) – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La revue rhénane,* juillet 1924, p. 598 (repr.) – C. Roger-Marx, «La peinture romantique», in *Formes et couleurs,* 1945, n° 3/4, s. p. (repr.).

Etude critique p. 71

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 895-11-1)

1671
PERSONNAGES AUTOUR D'UN CHEVAL DE TRAIT. UN COCHER

Mine de plomb, h. 0,080; l. 0,140

Cachet de la collection Triqueti

Deux hommes vêtus d'un grand chapeau à larges bords regardent un cheval de trait, dételé, auprès duquel un homme s'empresse. A droite, un cocher enfile sa veste. Il est en tenue de gala avec un bicorne revêtu d'un plumetis et des bottes basses à revers.

HISTORIQUE: Collection baron Henri de Triqueti. Entré au Musée de Rouen en 1882.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 211.

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 81, n° 762 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1374.

Etude critique p. 71

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.9.2)

1672
LE CHARIOT EMBOURBÉ

Pierre noire et estompe, h. 0,198; l. 0,405

Cachet de la collection de Valori

Auteur inconnu

Vus de gauche à droite en profil, six ou sept chevaux font effort pour tirer un chariot bâché qui paraît en difficulté sur une route boueuse. Un cavalier brandit un fouet à côté des chevaux. Fond de paysage avec une ville et, en arrière-plan, un moulin.

HISTORIQUE: Apparaît en 1935 à l'exposition chez Gobin, indiqué comme provenant de la collection Valori. Publié par Maurice Gobin en 1958 dans l'ouvrage sur sa collection. Exposé en 1963 par la Lefevre Gallery de Londres.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 68 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 130 – *XIX and XX century French paintings and drawings,* Lefevre, Londres, 1963, n° 29 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 42 (repr.).

Etude critique p. 71

COLLECTION PARTICULIÈRE

1673
L'ACCIDENT DE LA DILIGENCE

Huile sur toile, h. 0,200; l. 0,230

Signature apocryphe en bas à droite: *Géricault*

Auteur inconnu

Une diligence tirée par quatre chevaux contourne un attelage rompu dont deux chevaux morts sont étendus sur le dos.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Donné au Musée de Besançon en 1886. N'est plus attribué à T. Géricault par le Musée.

EXPOSITIONS: *Le paysage français de Poussin à Corot,* Palais des beaux-arts, Paris, 1925, n° 133 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 273.

BIBLIOGRAPHIE: A. Castan, *Histoire et description des musées de la ville de Besançon,* Paris, 1889, p. 182 – *I.R.A.F., Province, Monuments Civils,* V, Paris, 1891, p. 258 – A. Chudant, *Catalogue des peintures et dessins au Musée de Besançon,* Besançon, 1929, n° 81 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 181 (repr.).

Etude critique p. 71

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. 886.3.2)

1674
TÊTE DE DOGUE

Carton marouflé sur bois parqueté, h. 0,231; l. 0,275 (carton)

HISTORIQUE: Pourrait être le n° 11, *Tête de chien dogue,* vente collection Hippolyte Dreux, 27 mai 1902. Indiqué au catalogue: «Au verso on lit: donné par Géricault à son ami Théodore Burette provient de la vente après décès de ce dernier de 1847.» Le fait que le tableau est indiqué «sur bois» n'est pas une preuve absolue contre l'identification de ce lot avec le présent tableau. L'expert n'aura pas remarqué qu'il était sur carton marouflé. Par la suite, il a pu être démarouflé et marouflé à nouveau. L'actuel parquet du tableau est d'aspect récent.

Etude critique p. 71, 72

COLLECTION PARTICULIÈRE

1674A
TÊTE DE DOGUE

Lithographie par Ch. Aubry
(image), h. 0,214; l. 0,261

Lettre de la lithographie: «BULL-DOG Géricault pinxt – Ch. Aubry del. D'après l'étude peinte par Géricault. Lith. de Villain, chez Sazerac et Duval Passage de l'Opéra.»

HISTORIQUE: N° 2141, Salon de 1824. *Bibliographie de la France...* 22 mai 1824, p. 326, n° 429.

BIBLIOGRAPHIE: G. Riat, «Les lithographies de Géricault», in *l'Art,* 1902, p. 211 – P. Joannides, "Towards the dating of Géricault's Lithographs", in *Burl. Mag.,* octobre 1973, p. 667 – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 51, fig. 39, 58 note 133.

Etude critique p. 72

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1675
TÊTE DE DOGUE

Carton marouflé sur toile
Dimensions de la toile, *h. 0,234; l. 0,268
Dimensions du support original, h. 0,212; l. 0,251
Au dos, inscription: *Provenant de l'atelier de Jules...*
Peint sur carton rentoilé par Mortemart

Auteur inconnu

HISTORIQUE: En 1867, catalogué par Clément comme appartenant à His de La Salle. Donné par celui-ci au Musée du Louvre en 1878.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* avril 1867, p. 323; septembre 1867, peintures n° 70 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 74 – L. Both de Tauzia, *Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Louvre,* Paris, 1878, p. 25, n° 779 – G. Riat, «Les lithographies de Géricault», in *l'Art,* 1902, p. 211 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – P. Fechter, «T. Géricault», in *Kunst und Künstler,* février 1913, p. 276 (repr.) – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, p. 113, n° 350 – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 2 (repr.) – R. Escholier, *La peinture française, XIXe siècle,* I, Paris, 1941, p. 155 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 940 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 180 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 83A (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 51, fig. 40, 58 note 134 – I. Compin, A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Louvre et du musée d'Orsay,* t. III, Paris, 1986, p. 279 (repr.).

Etude critique p. 72, 73

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (R.F. 212)

1676
TÊTE DE DOGUE

Huile sur toile, h. 0,290; l. 0,410

En bas à droite: inscription GT. en calligraphie fantaisiste

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Achat de la Ville du Havre en 1899.

BIBLIOGRAPHIE: J. Vergnet-Ruiz et J. Laclotte, *Petits et grands maîtres des musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Naturalisme de Géricault», in *Le Peintre,* 15 octobre 1962, note p. 10 – F.-H. Lem, «Géricault peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 8 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 83 B (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, p. 51, fig. 41, 58 note 138.

Etude critique p. 72

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LE HAVRE (Inv. A 459)

1677
TÊTE DE DOGUE

Huile sur carton, h. 0,240; l. 0,320

En bas à droite: monogramme

Auteur inconnu

HISTORIQUE: N° 203*bis,* vente céramiques, objets d'art, tableaux, Palais des Consuls, Rouen, 14–15 juin 1976 avec un certificat de Georges Mehr. Acquis pour la somme de 2800 francs d'après Philippe Grunchec.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 83 C.

Etude critique p. 72

COLLECTION PARTICULIÈRE (d'après P. Grunchec)

1678
TÊTE DE DOGUE

Huile sur carton, h. 0,220; l. 0,260

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après P. Grunchec, collections L. Voillemot, Cl. Offenstadt.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 83 D.

Etude critique p. 72

COLLECTION PARTICULIÈRE (d'après P. Grunchec)

1679
TÊTE DE DOGUE

Huile sur bois, h. 0,320; l. 0,240

Auteur inconnu

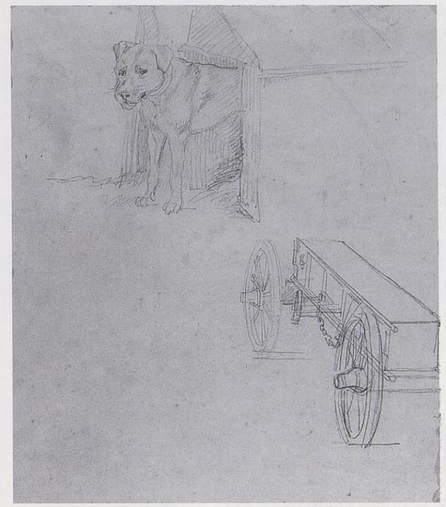
HISTORIQUE: Mentionnée et reproduite par Paul Mantz en 1872 comme étant dans la collection Cottier. Clément en 1879, au supplément n° 74 indique (sans donner de dimensions) qu'elle est «moins terminée que celle de M. His de La Salle». En 1889, exposée comme appartenant à Mme Cottier. Diéterle, dans son catalogue de Clément, note qu'il l'a vue en novembre 1921, rue de la Beaume à l'Hôtel Cottier, chez M. de Bonnechose, héritier de M. Cottier. Par la suite, dans la descendance de M. de Bonnechose.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 381.

BIBLIOGRAPHIE: P. Mantz, «La Galerie de M. Maurice Cottier», in *G.B.A.,* mai 1872, pp. 381–382 (repr.) – C. Clément, Paris, 1879, note du n° 74, p. 426 – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode in *Revue de l'art,* 1979, n° 43, pp. 51, 58 note 135.

Etude critique p. 72

COLLECTION PARTICULIÈRE



1680
DEUX ÉTUDES

Mine de plomb, h. 0,249; l. 0,214

En haut, un chien dont une partie du corps sort d'une niche; en bas, un caisson d'artillerie.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30.

Etude critique p. 73

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 33 r°)

1681
CHIEN DRESSÉ

Pierre noire, h. 0,140; l. 0,110

Annoté en bas à gauche: *Le procureur* (chien de Mme Laure Bro.)
par Géricault (d'une écriture différente)

Il est vu de profil à droite, dressé sur ses pattes de derrière, faisant le beau.

HISTORIQUE: Apparaît chez Gobin en 1935, indiqué comme provenant de la collection Bro de Comères. L'écriture paraît correspondre en effet à celle que l'on retrouve sur d'autres dessins ayant appartenu au général Bro, et s'étant transmis dans sa descendance. A peut-être fait partie du projet de partage après le décès de Mme Olivier Bro de Comères, née Claire Lepage, des dessins provenant de l'album dit «violet» du général Bro. Passe à la vente, Drouot, Paris, 7 décembre 1981, n° 1 (repr.). Adjugé 6500 F.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 53 – *Cent ans de théâtre, music-hall et cirque,* Bernheim-Jeune, Paris, 1936, n° 53.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 4 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30.

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1682
CROQUIS DIVERS

Mine de plomb, h. 0,160; l. 0,190

A gauche, à l'extrémité supérieure, une patte de chien avec ses griffes; en dessous, un cavalier menant au pas son coursier vu côté montoir; il est tête nue et porte des bottes à l'écuyère. A droite, tête de chien vu de profil. Dans l'angle inférieur droit, un militaire plus ou moins débraillé que l'artiste a d'abord représenté tête nue, puis qu'il a coiffé par fantaisie d'un chapeau de civil; à droite, détail de l'œil d'un chien. Au verso, il y aurait des notes de la main de l'artiste.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 à l'exposition chez Powney.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 32.

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1683
ÉPAGNEUL ET CHIEN COURANT DORMANT

Mine de plomb, h. 0,200; l. 0,260

Auteur inconnu

HISTORIQUE: A Winterthur en 1953, exposé comme prêté par Maurice Gobin et ayant appartenu à l'ancienne collection marquis de Valori. Vente Galliera, Paris, 18 juin 1962, n° 22. Adjugé 4000 F.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 52 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 154.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 27 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30.

Etude critique p. 74

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1684
ÉTUDES DE CHIENS

Pierre noire et lavis de brun, h. 0,220; l. 0,440

Cachet de la collection du marquis de Valori

Auteur inconnu

Ils se font face en aboyant. Verso: cf. cat. 1685.

HISTORIQUE: Vente collection de M. X et divers, hôtel des ventes Loudmer, Paris, 24 janvier 1981, n° 63 (repr.), adjugé 9500 F.

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1685
ÉTUDES DE CHIENS

Pierre noire et lavis de brun, h. 0,220; l. 0,440

Auteur inconnu

Un chien sortant de sa niche paraît en éveil et tire sur sa chaîne. Un autre chien est couché devant sa niche. Recto: cf. cat. 1684.

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1686
TÊTE D'ÉPAGNEUL

Huile sur toile, h. 0,260; l. 0,220

Auteur inconnu

Elle est vue de profil à droite.

HISTORIQUE: Donné par M. Loutrel au Musée de Rouen en 1891.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Rouen, 1948, n° 57.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, n° 1359 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 44 (repr.).

Etude critique p. 74

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 891-2-24)

1687
CHIEN NOIR DORMANT LOVÉ SUR UNE CHAISE

Huile sur papier marouflé, h. 0,305; l. 0,365

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après Maurice Gobin qui devint propriétaire du tableau, avait été dans la collection R. Longa.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, *Géricault dans la collection d'un amateur,* Paris, s. d. [1958], n° 58 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 247 (repr.).

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1688
BOULEDOGUE

Huile sur bois, h. 0,810; l. 0,620

Auteur inconnu

Il est vu de trois quarts vers la droite. Seules la tête et la poitrine de couleur blanche sont terminées, le corps est à peine visible dans l'ombre.

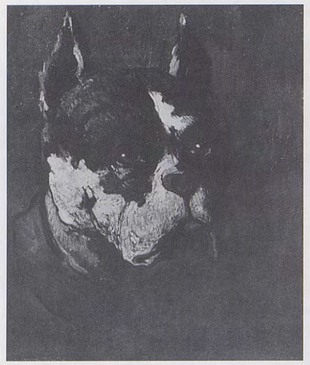
HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune (avec des dimensions erronées), indiqué comme provenant de la collection Foinard et appartenant à Richard Goetz. Participe à diverses expositions par la suite. Publié en 1956 dans l'ouvrage sur la collection de Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 24 (repr.), adjugé £ 45360.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 12 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, n° 28 (repr.) – *French Romantic artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 22 – *Golden Gate International Exposition,* Palace of Fine Arts, San Francisco, 1940, n° 270 – *Europäische Meister,* Kunstmuseum, Winterthur, 1955, n° 95.

BIBLIOGRAPHIE: P. Adry, «L'exposition Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 41 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 34 (repr. détail) – *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 24 (repr. coul.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 38 (repr. détail) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 45 (repr.).

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE



1689
TÊTE DE BOULEDOGUE

Huile sur toile, h. 0,440; l. 0,370

Monogramme apocryphe en bas à droite: *G.*

Auteur inconnu

Elle est légèrement de trois quarts.

HISTORIQUE: En 1963, indiqué comme appartenant à la collection Testori à Milan.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 145, fig. 50 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 46 (repr.).

Etude critique p. 74

COLLECTION PARTICULIÈRE

1690
LES BOXEURS

Lithographie, h. 0,352; l. 0,416

«L'un des deux combattants est un nègre; son torse, d'un modelé puissant, est dessiné à la plume, le reste de la figure est au crayon. C'est

l'inverse pour l'autre personnage. D'autres boxeurs sont assis à terre et se reposent en regardant l'assaut. Divers personnages suivent le combat et discutent le mérite des coups.» (Clément).

HISTORIQUE: Clément indique: «1er état: avant toutes lettres; 2e état: lithographie de C. Motte, rue des Marais, Fg St-Gn.»

Epreuves: 1er état: une épreuve au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, Paris; une autre au Musée des beaux-arts de Rouen [cf. cat. exp. *Géricault, Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981–1982, n° 9 (repr.); *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987–1988, p. 187, n° E-9 (repr.)] – 2e état: une épreuve de cet état se trouve à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Inv. 424) [cf. cat. exp. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979–1980, p. 299, n° 71 (repr.)].

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 374 n° 9 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, vol. XII, n° 4, repr. en couverture – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle, Le retour à l'antique, le romantisme,* Paris, 1927, p. 190 – H. P. R., "Some recently acquired prints", in *Bulletin of the Museum of Fine Arts,* Boston, décembre 1934, pp. 83, 84 (repr.) – D. Stanton, "Two exhibitions of sporting prints", in *Bulletin of the Art Institute of Chicago,* septembre–octobre 1939, pp. 77 (repr.), 78 – R. Escholier, *La peinture française, XIXe siècle, vol. I, de David à Géricault,* Paris, 1941, p. 154 – J. Adhémar et J. Lethève, Bibliothèque Nationale, *Inventaire du fonds français après 1800,* Paris 1955, t. 9, p. 55, n° 10 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin–juillet 1962, p. 10 – A. del Guercio, *Géricault,* Milan, 1963, p. 145, fig. 50 – K. Berger, trad., Paris, 1968, pp. 87 (repr.), 178, n° 58 – G. F. Benge, "Baye's uses of some Géricault drawings", in *The Journal of the Walters Art Gallery,* 1968–1969, p. 23, fig. 15 – K. Berger et D. C. Johnson, "Art as confrontation: The black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring 1969, s. p., fig. 2 – L. Delteil, *Le peintre graveur, Géricault,* New York, 1969, n° 10 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971–1972, p. 109, cité au n° 67 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 161, 166, fig. 132 et 183 – H. Honour, *L'image du noir dans l'art occidental,* t. 2, Paris, 1989, pp. 30-31, fig. 15 – *Géricault (1791-1824),* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, p. 55, cité au n° 30 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, p. 405, cité au n° 300.

Etude critique p. 75

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1691
ÉTUDES POUR LES BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,288

Deux études pour la lithographie des *Boxeurs* (cat. 1690). Le personnage a le torse nu et doit être un militaire, car il porte un pantalon Lasalle. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *De Clouet à Matisse,* Paris, 1958–1959, n° 121, pl. 111.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 25 (repr.) – G. F. Benge, "Baye's uses of some Géricault drawings", in *The Journal of the Walters Art Gallery,* 1968–1969, p. 20 (fig. 14) – *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981–1982, cité au n° 9 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987–1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 75

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 10 r°)

1692
ÉTUDES POUR LES BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,288

Trois études pour *Les Boxeurs* (cat. 1690). Deux, dont l'une à peine esquissée, montrent un boxeur nu knock-out; dans la troisième, il est soutenu par un soigneur. Au coin inférieur droit, de profil, côté montoir, un cavalier rustique barbu vêtu d'une culotte tombant sur ses jambières et portant un chapeau à bords assez larges avec une plume. Il monte à cru un cheval à tous crins. Un peu plus haut, dans le sens inverse, tête d'un mulet et tête d'un personnage rustique avec un chapeau à larges bords. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 25 (repr.) – *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981–1982, cité au n° 9 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987–1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 75

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 11 r°)

1693
ÉTUDES POUR LES BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,288

Trois études pour la lithographie *Les Boxeurs* (cat. 1690). Sur la gauche, vu de profil à gauche, un personnage imberbe aux cheveux courts, le torse nu, vêtu d'un pantalon, tient sa garde. Un peu plus à droite, vu de trois quarts à droite, le torse nu d'un boxeur en garde. Sur le haut, à droite, profil à gauche d'une tête d'homme. En bas, un groupe de trois personnages dont un cavalier, un blessé nu qui s'effondre et une paysanne à large chapeau soutenant le cavalier, sujet qui a des analogies avec la lithographie *La laitière et le vétéran* (cat. 1460). Au verso, une inscription: «Lamoureux, rue Contres carpe N° 7 St. Germain».

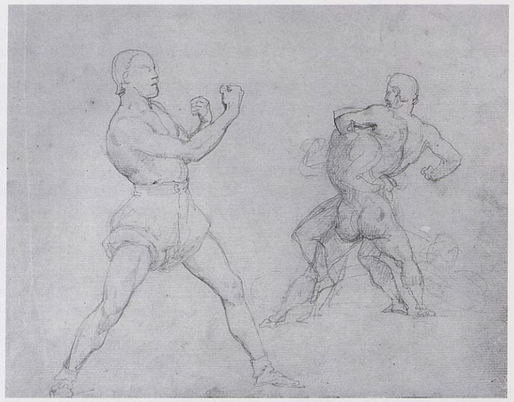
BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 25, 26 (repr.) – G. F. Benge, "Baye's uses of some Géricault drawings", in *The Journal of the Walters Art Gallery,* 1968–1969, p. 20 (fig. 13) – *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981–1982, cité au n° 9 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987–1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 75

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 12 r°)

1694
ÉTUDES DE BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,284



Une étude à gauche pour un boxeur, en garde, torse nu, culottes courtes relevées; à droite, vus de dos, deux lutteurs nus.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 26 (repr.) - G. F. Benge, "Barye's uses of some Géricault drawings", in *The Journal of the Walters Art Gallery,* 1968-1969, p. 22, 23 (fig. 12) - *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, cité au n° 9 - *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 75, 76

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 13 r°)

1695
ÉTUDES POUR LES BOXEURS

Mine de plomb et plume, h. 0,224; l. 0,287

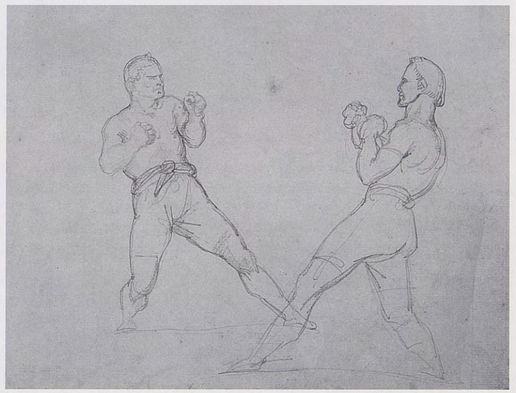
Plus ou moins prononcées, six études à la mine de plomb et une à la plume pour *Les Boxeurs* (cat. 1690) montrant différentes étapes d'un combat de boxe; dans le croquis en haut à droite, un des boxeurs qui a mis knock-out son adversaire l'enjambe les bras croisés. Dans le coin inférieur droit, à la plume, un des boxeurs est à terre et l'autre tient toujours sa garde. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 67 (repr.) - *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-23 (repr. coul.) - *Géricault,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 30 - *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 300, repr. n° 371.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 26 (repr.) - *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, cité au n° 9 - L. Eitner, Londres, 1983, pp. 153, 156 (fig. 141).

Etude critique p. 76

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 14 r°)



1696
ÉTUDES POUR LES BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,218; l. 0,282

Etudes pour la lithographie *Les Boxeurs* (cat. 1690): deux boxeurs en garde, le torse nu, en culottes. Verso: blanc.

EXPOSITIONS: *Masters drawings from the Art Institute of Chicago,* Wildenstein, New York, 1963, n° 82.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 26 (repr.) - *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, cité au n° 9 - *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 76

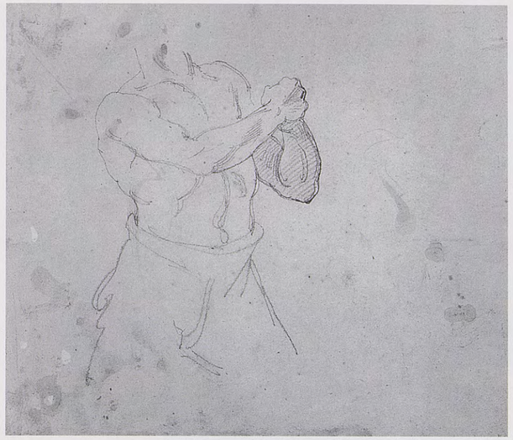
THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 15 r°)

1697
ÉTUDE POUR LES BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,219; l. 0,254

Etude pour la lithographie *Les Boxeurs* (cat. 1690): boxeur vu de trois quarts à droite le torse nu, une main dans le poing droit; la tête n'est pas dessinée. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 26 (repr.) - H. Joachim, "The intimacy of drawings", in *Apollo,* septembre 1966, pp. 228, 229 (fig. 10) -



Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport, Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, cité au n° 9 - *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 76

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 16 r°)

1698
ÉTUDES DE BOXEURS

Mine de plomb, h. 0,225; l. 0,289

Bateau à proue courbée et très effilée, portant un mât. A des degrés plus ou moins poussés, sept croquis de boxeurs et de lutteurs. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 26 (repr.) - *Géricault, tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, cité au n° 9 - *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° E-9.

Etude critique p. 76

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 17 r°)

1699
ÉTUDE POUR LES BOXEURS

Mine de plomb et pierre noire, h. 0,170; l. 0,110

Inscription à droite, d'une autre main: *Etudes de boxeurs / par Géricault / vente Diaz*

En haut, étude de jambes pour le boxeur noir de la lithographie (cat. 1690); il porte une culotte courte. Au-dessous, étude pour les jambes de l'autre boxeur. Dans l'angle supérieur droit, un cheval se cabrant vu côté montoir (seulement esquissé). En bas à droite, une jambe nue vue de dos.

HISTORIQUE: Acquis de la galerie Arnoldi-Livie à Munich en 1974; a appartenu auparavant, d'après le musée, aux collections Virgile Diaz de la Peña, et Pierre Dubaut. D'après le catalogue de l'exposition en 1974, aurait également appartenu aux collections Destailleiu (Destailleur?) et Anatole France à la vente duquel il serait passé le 20 avril 1932; vérification faite il n'y a aucune œuvre de Géricault à cette vente.

EXPOSITIONS: *Von Ingres bis Puvis de Chavanne,* galerie Arnoldi-Livie, Munich, 1974, n° 32 (repr.).

Etude critique p. 76

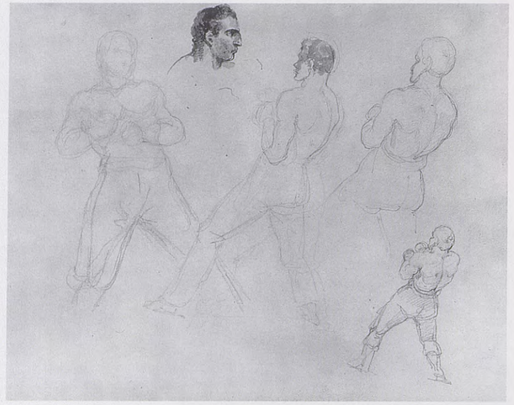
STAATLICHE KUNSTHALLE, KARLSRUHE (Inv. 1974-6)

1700
ÉTUDE DE BOXEURS

Mine de plomb et léger lavis de brun, h. 0,317; l. 0,400

Deux boxeurs s'affrontant à poings nus. La position de celui de droite est reprise deux fois. Ils portent seulement leurs pantalons et sont torse nu.

HISTORIQUE: Il s'agit peut-être du dessin passé à la vente Colin, Drouot, Paris, 22 décembre 1859, n° 55: «Etude pour les boxeurs, à la mine de plomb et lavé. Magnifique dessin très important.» Sans dimensions. Adjugé 17 francs. On le retrouve sans doute à la vente M. [Arozarena?],



Drouot, Paris, 29 mai 1861, nº 47: «Les Boxeurs. Etude à la mine de plomb, un peu lavé à l'encre de Chine.» Sans dimensions. Adjugé 10 francs. Par la suite, collection Marillier, Paris. Vente Christie, Londres, 6 décembre 1983, nº 106 (repr.). Adjugé £ 5400.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, nº 48.

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1701
ÉTUDE DE BOXEURS

A gauche, un boxeur noir en culotte, se met en garde. A droite, une étude de tête et le buste d'un adversaire, tous deux vus de profil.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque d'Alexandre Colin. Pierre noire, h. 0,273; l. 175. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8–9 février 1876, partie du nº 30. Collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 25.

Etude critique p. 76

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1702
ÉPISODE D'UN COMBAT DE BOXE

Plume, h. 0,160; l. 0,180

Auteur inconnu

Les deux assaillants sont en culotte, les poings nus. L'un d'eux, tombé à terre, est rafraîchi par un aide. L'autre est debout.

HISTORIQUE: Collection P. M. Turner, Londres; Aimé-Azam, Paris.

EXPOSITIONS: *London seen by French painters,* French Institute, Londres, 1946, nº 48 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 25.

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1703
ÉTUDE DE BOXEUR TOMBÉ À TERRE

Pierre noire, h. 0,083; l. 0,110

Cachet de la collection Léon Bonnat

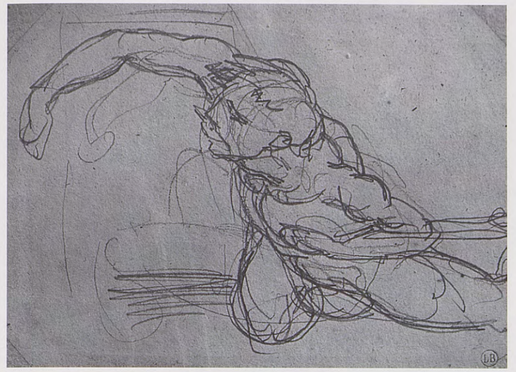
A genoux, il tend encore le bras pour porter un coup dans le vide.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 91.

BIBLIOGRAPHIE: *Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* III, Paris, 1926, nº 66*a* (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, nº 3 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 25 – K. Berger, trad., Paris, 1968, nº 71 (repr.) – R. Smith, «Was Ingres a portrait-lithographer?», in *Nouvelles de l'estampe,* juillet-août 1973, pp. 10, 14, note 29.

Etude critique p. 76



MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 770)

1704
DEUX HOMMES LUTTANT

Pierre noire, h. 0,097; l. 0,0128

Cachet de la collection Léon Bonnat

L'un d'eux est renversé sur le dos; son adversaire cherche à le plaquer au sol.

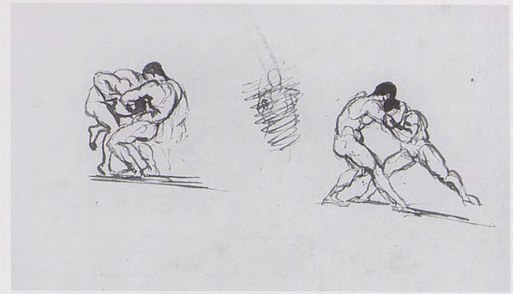
HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, nº 92.

BIBLIOGRAPHIE: *Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* III, Paris, 1926, nº 66*b* (repr.).

Etude critique p. 76

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 771)



1705
ÉTUDE D'HOMMES LUTTANT

Plume, *à la vue: h. 0,081; l. 0,134

Deux couples d'hommes nus luttant. Au centre, un personnage debout biffé à la plume.

EXPOSITIONS: *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, nº 528 (repr.).

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1706
DEUX HOMMES LUTTANT

Mine de plomb sur papier frotté de sanguine, h. 0,210; l. 0,279

Cachet de la collection Léon Bonnat

Ils sont nus. L'un d'eux, accroupi, prend son adversaire par derrière. Dans l'autre sens, sous-jacents, croquis de chevaux bondissant à la mine de plomb. Verso, cf. cat. 1886.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, nº 90.

BIBLIOGRAPHIE: *Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne,* II, Paris, 1925, nº 68 (repr.).

Etude critique pp. 76, 117

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 721 r°)

1707
DEUX LUTTEURS

Mine de plomb, *à la vue: h. 0,073; l. 0,076

Tous deux sont nus. L'un des lutteurs renverse son adversaire tête en bas.

HISTORIQUE: Vente après décès Maherault, Drouot, Paris, 27–29 mai 1880, partie du n° 73: «Hercule. Têtes de lions. Cinq croquis dans le même cadre. Mine de plomb et plume.» Sans dimensions. Lot adjugé 115 francs. Vente M. D., Drouot, Paris, 14 décembre 1936, partie du n° 57. Lot adjugé 3100 francs. Collection Marillier, Paris. Les cinq dessins ont été par la suite décadrés et séparés.

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1708
ÉTUDE D'HOMME NU

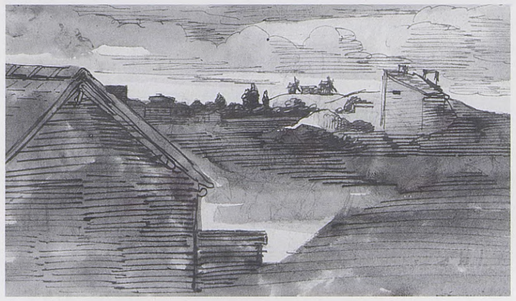
Plume, dimensions inconnues
Inscription en bas sur le côté: *Géricault*

De face, il fait le grand écart, appuyé sur la main droite, le bras gauche levé tenant un bâton. La tête est renversée en arrière.

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie.

Etude critique p. 76

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1709
VUE DE MONTMARTRE

Mine de plomb, plume et lavis de gris, h. 0,211; l. 0,154

Au premier plan, à gauche, le pignon d'une maison. Dans le fond, des bâtiments, des arbres et des moulins se détachant sur le ciel. Au-dessous, à la mine de plomb, des chevaux de trait attelés.

HISTORIQUE: Collection E. Herriot, Lyon.

EXPOSITIONS: «Dessins et aquarelles du XIXe siècle», *L'Œil,* Paris, 1970, n° 34 (repr.).

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1710
VUE DE MONTMARTRE

Esquisse à la mine de plomb et au lavis de brun, reprise à l'huile et à la gouache sur papier, h. 0,187; l. 0,264

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Les collines de Montmartre, boisées, avec quelques constructions, un moulin à gauche, le télégraphe Chappe sur la tour de l'église Saint-Pierre et une usine de chaux à droite. Verso: cf. t. II, cat. 247.

HISTORIQUE: Collection Coutan. Il pourrait s'agir du dessin passé à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16–17 décembre 1889, sous le n° 180: «Etude d'après nature: Montmartre. Aquarelle. Au verso, croquis divers». Sans dimensions. Adjugé 167 francs à Gérard. Par la suite, collection Otto Ackermann; Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 49 (repr.), adjugé £ 91 800.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 17 – *Centennale de l'art français,* Saint-Pétersbourg, 1912, n° 274 (repr.) – *Der Unbekannte Winterthur privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 350 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 148 – *Victor Hugo and the romantic vision,* Krugier, New York, Genève, 1990-1991, n° 57 (repr.) – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 155, repr. n° 199 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: O. Grautoff, «Théodore Géricault, zum 100. Todestag», in *Die Kunst,* février 1924, p. 134 (repr.) – *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 52 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 210 (repr.) – G. Busch, «Kopien von Théodore Géricault nach alten meister», in *Pantheon,* mai–juin 1967, p. 184 note 19 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 42, fig. 28, 43 – P. Miquel, *Art et Argent,* t. VI, Maurs-la-Jolie, 1987, p. 223 (repr.) – G. Tinterow, "The times of the day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* winter 1990–1991, p. 41, n° 4 (repr.) et note 4.

Etude critique p. 76

COLLECTION PARTICULIÈRE

1711
ENTRÉE D'UN PARC

Plume, lavis de brun et aquarelle, h. 0,137; l. 0,212

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

A droite, la grille fermant l'entrée d'un parc empli de grands arbres, se reflète dans un petit étang au bord duquel paissent deux vaches. A gauche, un petit pont menant dans les profondeurs des bois, dans l'angle gauche un animal buvant dans l'étang.

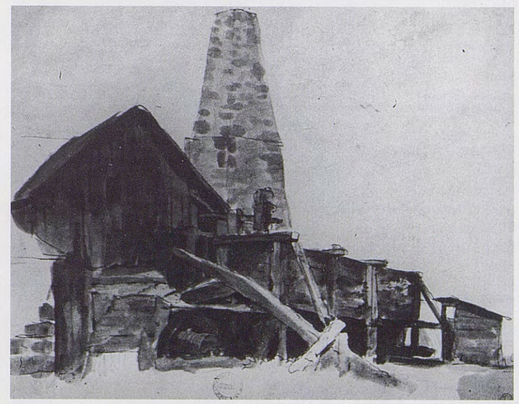
HISTORIQUE: Catalogué par Clément dès 1807 dans la collection Jean Gigoux. Légué au Musée de Besançon en 1894, par celui-ci.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971–1972, n° 48 (repr.) – *From Delacroix to Cézanne,* College Park, Louisville, Ann Arbor, 1977–1978, n° 64 (repr.) – *Autour de David et Delacroix, Dessins français du XIXe siècle,* Musée des beaux-arts, Besançon, 1982–1983, n° 90 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 145 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 158 – A. Estignard, *Jean Gigoux,* Besançon, 1895, p. 4 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 41 – F.-H. Lem, «Esthétique de Géricault», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 468, n° 158.

Etude critique p. 76

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 3637)



1712
FABRIQUE ARTISANALE DE MONTMARTRE

Plume et aquarelle, h. 0,215; l. 0,280

Cachets des collections Coutan-Hauguet et Pierre Dubaut

Les bâtiments sont en bois, dominés par la haute cheminée en pierre du fourneau.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet puis Henri Lapauze. Vente anonyme Drouot, Paris, 22 avril 1931, n° 205. Adjugé 460 francs. Collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 65 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 169 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 75 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 221 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 84 (repr.).

Etude critique p. 77

COLLECTION PARTICULIÈRE

1713
LE FOUR À PLÂTRE

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,610

Signature apocryphe en bas à gauche: *Géricault*

Au premier plan, à gauche, trois chevaux gris pommelés qui ont encore leur harnais, mangent l'avoine dans leur musette auprès d'une charrette à hautes ridelles, dételée, qu'un roulier renverse en arrière en tenant les brancards. Un chemin bourbeux occupe une partie du premier plan et tourne à droite vers l'usine dans la porte de laquelle se trouve engagé l'avant-train d'une charrette en cours de chargement, à laquelle sont attelés en file deux chevaux gris pommelés qui mangent l'avoine dans leur musette. De ce bâtiment du four, dont la solidité est assurée par trois contreforts, sort une épaisse fumée. Derrière, se profile un autre bâtiment perpendiculaire au premier. Fond de ciel gris.

HISTORIQUE: Clément, qui catalogue ce tableau dès 1867, indique: «Cet ouvrage fut acheté à Géricault lui-même par Constantin, marchand de tableaux, puis il passa entre les mains de MM. Jamar, Ferol et Mosselman.» Par ailleurs, le colonel Bro, qui a noté dans un agenda de 1823 plusieurs ventes faites à la fin de cette année, a indiqué: «9e Vente M. Schikler (...) Le four à plâtre 2 400» (Arch. Nat., 82 AP2). S'agit-il d'une erreur, et Bro l'aurait-il en réalité vendu à Constantin? On remarque cependant que les tableaux vendus par Bro pour Géricault en 1823 changeaient parfois plusieurs fois de propriétaire. Constantin l'aurait-il racheté à Schikler? Il passe ensuite à la vente après décès Géricault, 2–3 novembre 1824, n° 6*bis* ajouté sur l'exemplaire annoté au British Museum: «Le four à plâtre. 5 chevaux». Adjugé 1040 francs. Sans doute acquis à cette vente par Louis-Alexis Jamar, qui a dû fournir les renseignements donnés par Clément. Faut-il supposer avec Philippe Grunchec que certains tableaux furent remis en vente par leurs propriétaires à la vente posthume? Il appartiendra en tout cas à Mosselman, puisqu'il passe à sa vente: vente A. M., rue des Jeûneurs, Paris 4–5 décembre 1849, n° 86. Adjugé 1350 francs (d'après Clément) à Villot pour le Musée du Louvre.

EXPOSITIONS: *Art et travail,* Musée d'art et d'histoire, Genève, 1957, n° 197 – *The romantic movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 182 – *Paris, vu par les maîtres de Corot à Utrillo,* Carnavalet, Paris, 1961, n° 34 (repr.) – *Géricault,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 23 – *Equivoques,* Arts Décoratifs, Paris, 1973, sans n° (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979–1980, n° 37 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 58 – *Géricault,* Grand Palais, Paris, 1991-1992, n° 245, repr. n° 360 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Chesneau, «Le mouvement moderne en peinture, Géricault», in *La revue européenne,* 1861, p. 27 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1862, p. 178 – C. Blanc, *Histoire des peintres, Ecole française,* III, Paris, 1863, p. 12 – C. Clément, in *G.B.A.,* mai 1867, p. 466; septembre 1867, peintures n° 145 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 226; peintures n° 154 – F. Villot, *Notice des tableaux, Louvre, Ecole française,* III, Paris, 1877, p. 153, n° 246 – H. Houssaye, «Un maître de l'école française. Théodore Géricault», in *La Revue des deux mondes,* 15 novembre 1879, p. 388 – E. Bellier de La Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française,* I, Paris, 1882, p. 640 – L. de Fourcaud, «La peinture d'histoire», in *l'Art français,* 1789–1819, s. d. [1889], p. 33 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, pp. 227, 228 – L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, p. 325 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], pp. 116, 117, 128 (repr.), 157, 164 – *Histoire du paysage en France,* Paris, 1908, p. 237 – *Les peintres illustres, Géricault,* Paris, 1913, p. 78 – P. Fechter, «Théodore Géricault», in *Kunst und Künstler,* février 1913, p. 274 (repr.) – L. Hautecœur, *La peinture au Musée du Louvre, XIXe siècle,* Paris, s. d., p. 58, pl. 74 – F. Thieme et U. Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – G. Brière, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1924, p. 112, n° 344 – L. Vauxcelles, «La méthode et la leçon de Géricault», in *L'Art d'aujourd'hui,* I, 1924, p. 32 – L. Rosenthal, «Géricault et notre temps», in *L'Amour de l'art,* janvier 1924, p. 9, note 1 – R. Bouyer, «Géricault jugé par Delacroix», in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, p. 5 – L. Rosenthal, «L'art et l'influence de Géricault», in *La Revue de l'art,* avril 1924, p. 230 – R. de La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 204 – R. Regamey, «Hommage à Géricault», in *Les cahiers du mois,* 31 juillet 1924, p. 57 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 48, pl. 26 – H. Focillon, *La peinture au XIXe siècle,* Paris, 1927, p. 192 (repr.) – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], repr. face p. 145, pp. 155, 157, 160 – E. Pilon, «Le Werthérisme ou le mal romantique dans la peinture», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, p. 464 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, pp. 191, 200 (repr.) – R. Schneider, *L'Art français XIXe siècle,* Paris, 1929, pp. 57, fig. 31, 58 – «Théodore Géricault», in *L'Amour de l'art,* mai 1937, p. 29 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 74 – R. Escholier, *La peinture française XIXe siècle,* I, Paris, 1941, p. 155 – F. Antal, "Reflections on classicism and romanticism", V, in *Burl. Mag.,* janvier 1941, pp. 18, pl. B, 21 – M.-P. Boyé, *La mêlée romantique,* Paris, 1946, p. 58 – K. Berger, "David and the development of Géricault's art", in *G.B.A.,* juillet 1946, p. 61, fig. 16 – P. Courthion, Genève, 1947, pp. 241, 242 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 88 (repr.) – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 104, pl. 64 – L. Hautecœur, *L'art sous la Révolution et l'Empire,* Paris, 1953, pp. 65, fig. 86, 105 – G. Seligman, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – S. Wichmann, «Rezensionen», in *Kunstchronik,* avril 1954, pp. 108, 109 – L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault», in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 142 – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 87, 88, 101 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 263, 345 – P. Courthion, *Montmartre,* Genève, 1956, p. 15 (repr. coul.) – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 953, pl. 343 – B. Taslitsky, «Géricault, héros de roman», in

La nouvelle critique, janvier 1959, pp. 92–95 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, pp. 119, 120, 121, 125, note 17 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 4 – R. Lebel, Paris, s. d. [1960], p. 12 – J. Lindsay, *Death of the hero,* Londres, 1960, pp. 142, 147 (repr. coul.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, repr. face p. 97 – N. V. Javorskaya, *Paysages de l'école de Barbizon,* Moscou, 1962, p. 41 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, pp. 80, 138, pl. XXI–XXII – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 199 (repr.) – F.-H. Lem, «Esthétique de Géricault», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 7 – W. Gaunt, «Théodore Géricault, a great artist inspired by the horse», in *The British Racehorse,* septembre 1963, pp. 399 (repr.), 405 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 76 – S. Lodge, «Géricault in England», in *Burl. Mag.,* décembre 1965, pp. 616, 626 – F. Antal, *Classicism and Romanticism,* Londres, 1966, p. 44, pl. 33*a* – H. Nelken, "A drawing by Piotr Michalowski", in *The Art Quarterly,* 1966, n° 1, p. 63 – A. del Guercio, «Une recherche anxieuse du thème de l'énergie», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p., pl. XV (repr. coul.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 92 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 282, 366 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Louvre,* I, Paris, 1972, p. 179 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 154 – D. Darzacq, «La peinture «pompier», est-ce équivoque?», in *Connaissance des arts,* mars 1973, p. 119 (repr.) – A. Treves, «Anniversaires 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 16 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 174, 177, fig. 194 – F. Anderson Trapp, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* mars 1976, p. 137 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 245 (repr.), pl. LXIII (repr. coul.) – L. Eitner, "Géricault Exhibition at the French Academy in Rome", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 222, n° 37 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 254, 320, pl. 44, 356, note 75 – P. Granville, «Sublimation du fait divers dans la peinture de Géricault», in *La revue du Louvre,* 1987, n° 4, p. 281 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 18, fig. 1, 24, fig. 13, 30, 33.

Etude critique pp. 76, 77

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 4888)

1713A
LE FOUR À PLÂTRE

Piotr Michalowski

Copie du cat. 1713

BIBLIOGRAPHIE: Pierre Gaudibert, *Géricault in Europe,* oct. 1954, p. 75 – Jerzy Scienkeiwiez, *Piotr Michalowski,* 1959, p. 22 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 124, cité au n° 245.

Etude critique p. 77

MUSÉE NATIONAL, CRACOVIE (MNK 135 409)

1714
LE FOUR À PLÂTRE

Huile sur papier marouflé sur carton, h. 0,258; l. 0,334

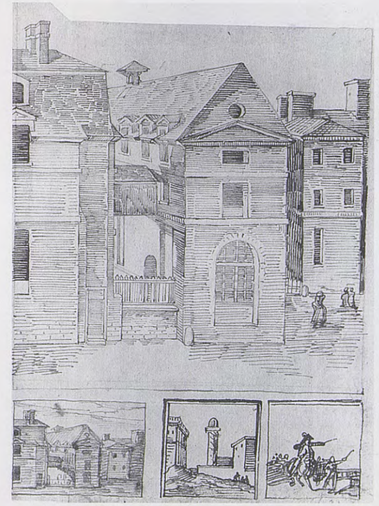
Auteur inconnu

Copie du tableau du Louvre, réduit aux quatre chevaux dételés du premier plan.

HISTORIQUE: Donné au Musée de Gap le 19 novembre 1912 par M. Gabriel Martin, vice-président de la Commission administrative du musée.

Etude critique p. 77

MUSÉE DÉPARTEMENTAL, GAP (Ancien inventaire n° 274. Inventaire général n° 181)



1715
VUES URBAINES

Plume, h. 0,190; l. 0,142

La plus grande partie de la feuille est occupée par une vue frontale d'un grand bâtiment dont on voit deux ailes entre lesquelles est un espace vide, obturé au niveau du sol par un muret surmonté d'une palissade. L'aile de droite, avec son toit à deux pentes, son fronton courbe et la

forme des fenêtres (lucarnes qu'on voit sur la cour) paraît du XVIIe siècle; la toiture est surmontée d'un édicule en bois contenant des cloches; l'aile de gauche, coiffée par un toit à la Mansart, est postérieure et pourrait être du XVIIIe siècle. A la hauteur du second niveau, les deux bâtiments sont réunis par une passerelle en bois. A droite, un peu en retrait, sur le côté d'une rue, un bâtiment plus modeste. Quelques petits personnages se promènent sur la place devant cette maison; deux d'entre eux, plus petits, bien que plus éloignés, pourraient être des enfants.

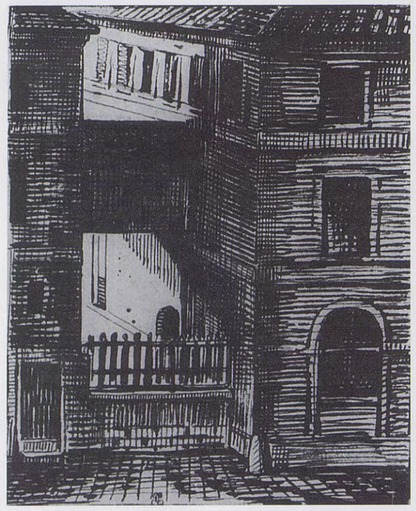
A la partie inférieure, trois croquis encadrés en forme de page d'album. Celui de gauche répète le dessin supérieur; en l'étendant en largeur, au milieu, une vue urbaine avec un palais à l'italienne; à gauche et au milieu, un monument semblable à la colonne trajane, bien qu'il se termine en bulbe. A droite, une troupe entraînée par un cavalier sabre au clair, tenu de la main gauche qui, à en juger par son chapeau, doit être du XVIIe siècle.

HISTORIQUE: Avait été acquis par un de ses derniers possesseurs aux héritiers Binder.

EXPOSITIONS: *Dessins et aquarelles de Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 63.

Etude critique p. 77

COLLECTION PARTICULIÈRE



1716
VUE URBAINE

Plume et lavis de brun, h. 0,134; l. 0,112

Cachet de la collection Philippe de Chennevières
Au verso, cachet de la collection Adam Politzer

Reprise partielle du cat. 1715 avec variantes.

HISTORIQUE: Collection Philippe de Chennevières; peut être rapproché du n° 625 de la vente après décès du marquis de Chennevières, 4–7 avril 1900, où figure un *Intérieur de cour;* par la suite, collection prof. D. Adam Politzer. Vente Sotheby Parke Bernet, New York, 3 juin 1981, partie du n° 169 (repr.).

EXPOSITIONS: *The non-dissenters,* Shepherd Gallery, New York, 1976, n° 89 (repr.) – *Théodore Géricault,* Salander O'Reilly, New York, 1987, n° 27 (repr. n° 23).

BIBLIOGRAPHIE: Ph. de Chennevières, «Une collection de dessins d'artistes français, *X*», in *L'Artiste,* septembre 1895, p. 174.

Etude critique pp. 77, 78

COLLECTION PARTICULIÈRE

1717
PORTRAIT DE FÉLIX BONNESŒUR

Huile sur toile, h. 0,415; l. 0,322

Copie d'un original perdu

Auteur inconnu

Il est vu en buste, de profil à gauche, la tête tournée de trois quarts. La main droite tient le revers de sa jaquette verte, d'où émerge le col haut d'une chemise blanche. Ses cheveux bruns sont peignés en avant et tombent en pointe sur le front; il porte des favoris. Le personnage représenté était le cousin germain de Théodore Géricault, Félix Bonnesœur, avocat à Mortain, né à Barenton le 31 janvier 1789, mort à Mortain le 6 juillet 1862.

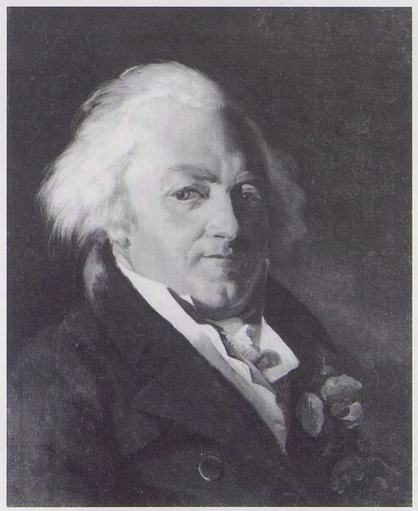
HISTORIQUE: L'original, catalogué par Clément dans les trois éditions sous le n° 2, appartenait à Félix Moulin, de Mortain, le neveu du modèle (dimensions: 0,530x0,440.) E. Chesneau, en 1883, et L. Rosenthal, en 1905, le situent dans la même collection. Ce tableau n'a pas quitté Mortain jusqu'en 1944, date à laquelle il a brûlé au cours de la bataille qui a eu lieu en cet endroit. Telle est du moins l'assertion qui a été répétée par deux fois par les docteurs J. et G. Buisson dans leurs articles sur Géricault dans *Art de Basse-Normandie* en 1956 et la *Revue de l'Avranchin* en 1957, mais qui n'a pas été reprise dans l'ouvrage récent du docteur G. Buisson, *Géricault, de Mortain à Paris,* 1976.
La réplique de dimensions réduites que nous connaissons aujourd'hui apparaît à une vente de tableaux modernes, Drouot, 21 décembre 1920, sous le n° 84.
Cependant, il y a doute, car les dimensions indiquées à cette vente (0,38; 0,30) sont celles que donne Clément pour le portrait de Siméon Bonnesœur-Bourginière. Doit être celui qui apparaît à l'exposition du *Centenaire,* en 1924, n° 230 et chez Bernheim-Jeune, en 1937, n° 48, avec les mêmes dimensions (celles du cat. 1718) et le titre incomplet de «Portrait de M. Bonnesœur de la Bourginière. Appartenant au duc de Trévise». Cela a entraîné des confusions avec le tableau catalogué sous le cat. 1718, de dimensions différentes et n'ayant jamais appartenu au duc de Trévise. On le retrouve à la vente de tableaux et dessins de maîtres anciens et du XIXe siècle, Galliera, 3 juin 1975, sous le n° 23, portant le titre «Portrait de Félix Bonnesœur de La Bourginière» (0,415; 0,322).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 230 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 48.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* mars 1867, p. 221; septembre 1867, peintures n° 2 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879; p. 36; peintures n° 2 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1883, p. 185 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 166. – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – Docteurs J. et G. Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Art de Basse-Normandie,* 1956, n° 4, p. 15 – J. et G. Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Revue de l'Avranchin,* septembre 1957, p. 329 – L. Eitner, «The sale of Géricault's studio in 1824», in *G.B.A.,* février 1959, p. 123, note 7 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, p. 66 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, note du n° 65 – Dr G. Buisson, Coutances, 1976, pp. 34, 35, h.-t. (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 4 et 4*bis* (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 178.

Etude critique pp. 81, 82

COLLECTION PARTICULIÈRE



1718
PORTRAIT DE SIMÉON BONNESŒUR-BOURGINIÈRE

Huile sur toile, h. 0,403; l. 0,327

Il est vu en buste de trois quarts à droite, les cheveux blancs quelque peu en désordre, les yeux bleus. Il est vêtu d'une redingote vert pomme et porte une rose à la boutonnière. Il s'agit de l'oncle de Géricault, Siméon-Jacques-Henri Bonnesœur-Bourginière, avocat au Parlement de Rouen et au bailliage de Mortain, député de la Manche à la Convention, puis au Corps législatif, président du tribunal civil de Mortain, né à Saint-Georges-de-Rouelley le 27 avril 1754, mort à Barenton le 30 octobre 1844.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 sous le n° 61, et en 1868 et 1879 sous le n° 65, avec les dimensions: 0,38x0,30. Il se trouvait alors chez Henri Moulin, à Mortain, petit-neveu du modèle. Signalé par L. Rosenthal en 1905, dans sa monographie sur le peintre, comme étant chez Félix Moulin à Mortain. Vu par Mme Aimé-Azam chez M. Henri Moulin à Mortain en 1957. M. Lem l'a également examiné à la même époque. Acheté à ce collectionneur en janvier 1958 par M. Bernard Lorenceau (confirmé par lettre de celui-ci le 21 juillet 1972). Vendu par ce dernier à Eugène Thaw, de New York, en 1965. Acquis par le Musée de Minneapolis la même année sur les John R. van Derlip et William Hood Dunwoody Funds. Le titre erroné de «Portrait de M. Bonnesœur de la Bourginière» sous lequel a été catalogué le cat. 1717 (Félix Bonnesœur) aux expositions de 1924 et 1937 a fait croire que le tableau exposé était celui de Siméon Bonnesœur-Bourginière. L. Eitner a fait cette erreur en 1971-1972 à l'exposition Géricault des USA en confondant les pedigrees: il a rectifié son assertion dans le *Supplément* de 1973.

EXPOSITIONS: *European painting from the Minneapolis Institute of Arts,* New York, Londres, 1971, n° 133 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 2 (repr.) – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, n° 5 (repr.) – *Géricault (1791-1824),* The Fine Arts Museums, San Francisco, 1989, n° 2.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 61 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 65 – E. Chesneau, *Les chefs d'école,* Paris, 1883, p. 185 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 166 – Dr J. Buisson, «Le conventionnel Bonnesœur-Bourginière», in *Revue de l'Avranchin,* mars 1955, pp. 211, 213 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 112, 341 – Drs J. et G. Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Art de Basse-Normandie,* 1956, n° 4, pp. 14 (repr.), 15 – Drs J. et G. Buisson, «Géricault et le Mortainais», in *Revue de l'Avranchin,* septembre 1957, pp. 326, 329, 330 (repr.) – «Foire des antiquaires, Paris», in *The Connoisseur,* mai 1958, p. 248, fig. 7 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 123, note 7 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 66, 67, n° 3, pl. I – "Catalogue of accessions for the year 1965", in *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin,* LIV, 1965, p. 57 (repr. en couverture, coul.) – "Accessions of American and Canadian museums", in *The Art Quarterly,* 1966, n° 1, p. 72 – «Musées et monuments historiques», in *La chronique des arts,* suppl. à *G.B.A.,* avril 1966, p. 5 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 119, 362 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 451, n° 65 – Dr G. Buisson, *Géricault de Mortain à Paris,* Coutances, 1976, pp. 14, 30, 34, h.-t. (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 86 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 39, fig. D.

Etude critique pp. 81, 82

THE MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS, MINNEAPOLIS (Acc. n° 65.38)

1719
LE MAMELUK DE LA GALERIE D'ORLÉANS

Huile sur toile collée sur une plaque de verre, h. 0,320; l. 0,245 (?)

Porte au dos le cachet de Louis-Philippe

Il est vu le corps légèrement de trois quarts à droite, mais la tête de face regardant à gauche. Il est coiffé d'un turban posé obliquement. Il porte moustache. Fond de ciel gris.

HISTORIQUE: Figure à l'inventaire établi en novembre 1848 de la collection Louis-Philippe au château de Neuilly, dont une copie est conservée au Musée du Louvre. Au folio 38 de cet inventaire, est mentionné: «1er étage, N° 198 [collectif] Géricault Un Mameluk 26x34». L'œuvre est cataloguée par Clément en 1867 (n° 60), en 1868 et 1879 (n° 58) comme appartenant à M. Valferdin *[sic]* avec les dimensions h. 31; l. 22 cm. A la vente Walderfin (Drouot, 12-16 avril 1880), elle figure sous le n° 123, décrite ainsi: «Le Mameluk. Collection de Louis-Philippe – fragment de tableau. Au dos de la toile, les armes de Louis-Philippe, duc d'Orléans. T. 30x26 cm.» Figure sous le n° 59 à la vente Chéramy des

5 et 7 mai 1908 (h. 31; l. 22,5 cm) avec l'indication: «Collection de M. Antoine Vollon père», adjugé 200 francs à Haro. Mais il ne se trouve pas dans la vente Antoine Vollon du 20-23 mai 1901. J'ignore pour quelle raison, dans son catalogue de la collection Chéramy, Meier-Graefe mentionne: «Provient en dernier lieu de la collection Philippon». N° 10 de la vente anonyme du 2 décembre 1970, Sotheby, Londres, avec les dimensions h. 24,5; l. 32 cm; le passage à la vente Chéramy n'est pas indiqué dans ce catalogue. Vente Christie, Londres, 20 juin 1986, n° 86.

EXPOSITIONS: *Arts au début du siècle,* Palais du Champ-de-Mars, Paris, mai 1891, n° 381*bis* – *Den Franske Ustilling,* I Kunstnerforbundet, Christiana, 1918, n° 32 (repr.) – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, n° 14, p. 12 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P. 15 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 60 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 58 – J. Meier-Graefe et E. Klossowski, *La collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 76, n° 97 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, p. 70 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 450, n° 58 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 161 (repr.).

Etude critique pp. 82, 99

COLLECTION PARTICULIÈRE

1720
UN MAMELUK

Pierre noire, h. 0,195; l. 0,135

Cachet de la collection Maurice Gobin

Il est vu de profil légèrement de trois quarts, tournant le visage vers la droite. Il est coiffé d'un turban posé obliquement et porte moustache. Son cimeterre est au côté gauche. Le mouvement de son bras droit et la position de sa jambe indiquent qu'il est en marche. Recto: cf. cat. 1770.

HISTORIQUE: Vente Eugène Delacroix, 22-27 février 1864, n° 670: «Têtes d'arabes. Deux aquarelles sur la même feuille, et au verso, croquis au crayon d'un mameluk debout». Adjugé 32 francs. Par la suite, collections Georges Aubry, Paris; Maurice Gobin, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: Maurice Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 40 (repr.) – *Géricault,* galerie Aubry, Paris, 1964, cité au n° 61 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 401, cité au n° 283.

Etude critique pp. 82, 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1721
TÊTE D'HOMME VU DE FACE

Huile sur toile, h. 0,412; l. 0,323

Vêtu d'une chemise blanche à col ouvert, il porte une petite moustache rejoignant une barbiche. Ses cheveux bruns sont coupés courts.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Moreau-Nélaton, galerie Georges Petit, Paris, 11-15 mai 1900, n° 41, adjugé à Foinard. On le retrouve à la vente du séquestre Richard Goetz, 23-24 février 1922, Drouot, Paris, n° 145, adjugé 1309 francs à Cottereau. Acheté ensuite par le duc de Trévise, il appartiendra plus tard à Robert Lebel.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 243 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 79 – *Quelques précurseurs de l'Art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 33 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 65 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 73 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 24 (repr.) – *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830,* Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, n° 526 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: (?) C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 113 – (?) C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 119 – Duc de Trévise, «L'exposition Géricault», in *L'Illustration,* 3 mai 1924, p. 405 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, vol. XII, n° 4, p. 190 (repr.) – K. Berger, Vienne, 1952, n° 35 (repr.), trad., Paris, 1968, pp. 61 (repr.), 172, n° 39 – G. Seligman, «Book reviews: Klaus Berger, Géricault und sein Werk», in *The Art Bulletin,* décembre 1953, p. 324 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 82 – J. Siegfried, "The romantic artist as a portrait painter", in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 40 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *l'Arte,* juin-juillet 1963, p. 78 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – M. Young, «Homage to Géricault», in *Apollo,* décembre 1971, p. 510, fig. 6 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 119 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 163 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, pp. 232, 249.

Etude critique p. 82

COLLECTION PARTICULIÈRE

1722
PORTRAIT D'ALFRED DEDREUX ENFANT

Huile sur toile, h. 0,457; l. 0,381

Un jeune garçon est assis sur un rocher, couvert de gazon, regardant le spectateur; sa main gauche s'appuie au rocher, son bras droit est disposé de telle sorte que la main repose sur la cuisse gauche. La jambe gauche est presque allongée, tandis que la jambe droite est repliée. Ses longs cheveux divisés par une raie retombent sur le grand col blanc de la chemise largement échancrée. La veste est rose et le pantalon gris. A gauche, le sol remonte en pente, le haut du corps du garçon se détache sur le ciel traversé par une écharpe de nuages.

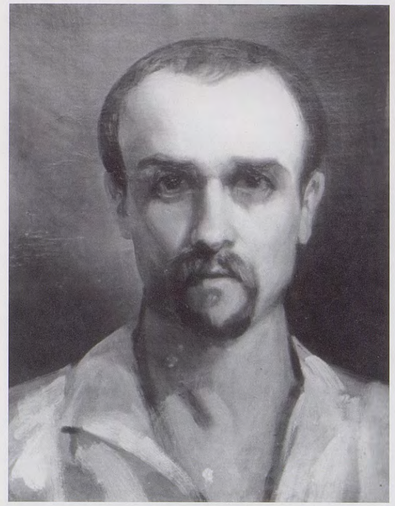
HISTORIQUE: Figure à l'inventaire après décès d'Eugène Delacroix sous le n° 228, puis à sa vente le 17 février 1864, Drouot, Paris, n° 225, dimensions 0,45 x 0,38, adjugé 300 francs à Dejean. Le tableau (0,45 x 0,38) qui apparaît sous le nom de Géricault avec le titre de «le roi de Rome» à la vente du séquestre Richard Goetz, 23-24 février 1922, Drouot, doit être le même: il est adjugé 2500 francs sur demande de 400 francs à Cottereau. On retrouve ce tableau à l'exposition du *Centenaire:* il appartient alors au duc de Trévise avec comme provenance le séquestre Richard Goetz, avec les mêmes dimensions mais un nouveau titre: «Portrait d'Alfred de Dreux enfant assis dans la campagne». Toujours propriété du duc de Trévise à l'exposition chez Bernheim-Jeune en 1937, il figure à sa vente, galerie Charpentier, sous le même titre le 19 mai 1938, mais avec comme dimensions: 0,43 x 0,38. Il est acheté 30 000 francs par Robert Lebel et vendu par de dernier en 1941 au Metropolitan Museum of Art de New York (Alfred N. Punnett Fund).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 248 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 47 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, n° 26 – *French romantic artists,* San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 20 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 23 (repr.) – *Ingres et Delacroix through Degas and Puvis de Chavannes,* Shepherd, New York, 1975, n° 25 – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, n° 13, fig. 11 (coul.) – *Treasures from The Metropolitan Museum of Art. French Art from the Middle Ages to the Twentieth Century,* Yokohama, 1989, n° 78 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 126, repr. n° 180 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 15 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 14 – Duc de Trévise, «L'exposition Géricault», in *L'Illustration,* 3 mai 1924, p. 405 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 – «La collection du duc de Trévise», in *Beaux-Arts,* 29 avril 1938, p. 7 – J. Lane, «Notes from New York», in *Apollo,* janvier 1939, pp. 34 (repr.), 35 – W. Pach, «Géricault in America», in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 229, fig. 5, 237 – J. Allen et E. Gardner, *A concise catalogue of the European Paintings in the Metropolitan Museum of Art,* New York, 1954, p. 41 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 32 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 86, n° 13, pl. V – C. Sterling et M. Salinger, *French Paintings, Metropolitan Museum of Art, XIX century,* II, New York, 1966, p. 21 (repr.) – M. Bessis, «L'Inventaire après décès d'Eugène Delacroix», in *B.S.H.A.F.,* 1969, p. 216, n° 228 – Lee Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 447, n° 14 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 95 (repr.), pl. XVII (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 226, cité au n° 22 – K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art,* New York, 1980, pp. 69, 546 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 93, 300, pl. 16 (coul.), 334, note 134; éd. française, Paris, 1991, pp. 118, 420, note 134.

Etude critique p. 83

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (Acc. n° 41. 17)



1723
PORTRAIT D'ALFRED ET ÉLISE DEDREUX

Huile sur toile, *à la vue h. 0,992; l. 0,794

Les deux enfants, aux longs cheveux bouclés blonds et châtains, aux yeux bleus, sont vus, la fillette de face, entourant le cou de son frère de son bras gauche, lui-même vu de profil, assis sur un rocher, lui tenant la taille du bras droit et appuyé sur son bras gauche. Il porte un manteau beige sur lequel se détache un grand col blanc, et un pantalon gris foncé; sa sœur porte une robe blanche à manches courtes froncées, dont le bas est festonné, et tient un bouquet de fleurs dans la main gauche. Fond de collines. Ciel bleu vif où passent des nuages.

HISTORIQUE: Apparaît en 1883 à l'exposition *Portraits du Siècle,* appartenant à Mme Becq de Fouquières, sous le titre *«Alfred de Dreux et sa sœur»,* puis à l'exposition *L'art et la vie romantique* en 1923 prêté par André de Fouquières, sous le titre: «Alfred de Dreux et sa sœur Elise de Dreux»; mais il est prêté à l'exposition du *Centenaire* en 1924 par Mme Becq de Fouquières. Passé à la vente Becq de Fouquières, hôtel Drouot, Paris, 8 mai 1925: adjugé 62 000 francs à M. Brame. Vente, galerie Georges Petit, Paris, 11-12 mai 1931, n° 17: adjugé 118 000 francs à la baronne de X [baronne de Forest]. En 1954, à l'exposition *Gros, Géricault, Delacroix,* il est mentionné pour ce tableau: «Collections Becq de Fouquières et vicomte Beuret».

EXPOSITIONS: *Portraits du siècle (1783-1883),* Ecole des beaux-arts, Paris, 1883, n° 105 – *L'art et la vie romantique,* Charpentier, Paris, 1923, n° 210 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 249 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 31 – *Portraits français XIXe et XXe siècles,* galerie Schmit, Paris, 1974, n° 25 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1903),* Paris, 1914, p. 57 – A. Flament, «Un peintre sportsman et dandy: Alfred de Dreux», in *La Renaissance de l'Art français,* avril 1921, p. 158 (repr.) – «Revue des ventes de mai», in *Le Figaro artistique,* 4 juin 1925, p. 539 – «Le carnet d'un curieux», in *La Renaissance de l'Art français,* juillet 1925, p. 331 – «A propos d'Alfred de Dreux», in *Beaux-Arts,* 15 juin 1929, p. 24 (repr.) – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 32 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 87, n° 13*bis,* pl. V – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 23 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 116 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 226, cité au n° 22 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, pp. 110, repr. n° 179, 363, cité au n° 126.

Etude critique pp. 83, 84

COLLECTION PARTICULIÈRE

1724
ÉTUDE POUR LE PORTRAIT D'ALFRED ET ÉLISE DEDREUX

Mine de plomb, h. 0,186; l. 0,143

Cachet du Musée du Louvre

Les deux enfants sont tous deux assis côte à côte sur un monticule, le jeune garçon dans la position qu'il occupera dans le tableau final (cat. 1723), sa sœur assise un peu plus bas tournant le visage vers lui. Il ne porte pas la jaquette que l'on verra sur le tableau, et l'on remarque le détail de la culotte et du gilet boutonnés. Verso: cat. 1434.

HISTORIQUE: Ce dessin provient de la collection Moreau-Nélaton. Don en 1870 au Musée du Louvre.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 116, repr. 116[1] – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 363, cité au n° 126.

Etude critique p. 83

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 11670 r°)

1725
ÉTUDES DE TÊTES ET DE BUSTES D'HOMME, DE FEMME OU D'ENFANT

Pierre noire, h. 0,210; l. 0,260

Divers dessins à la pierre noire de têtes et de bustes de femme, d'homme ou d'enfant. Une femme nue est comme assise sur une méri-

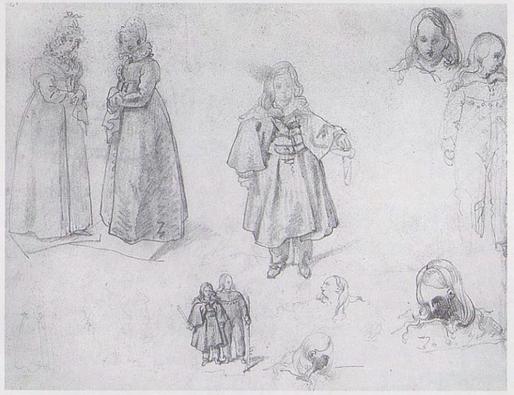
Cat. 1722 *Portrait d'Alfred Dedreux enfant*
Huile sur toile, h. 0,457; l. 0,381
The Metropolitain Museum of Art, New York (Acc. n° 41.17)

dienne que l'artiste n'a pas tracée. La femme au bonnet de dentelle doit être la même que celle représentée en pied sur le f° 2 v° (cat. 1726).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1983, pp. 94, fig. 79, 95.

Etude critique pp. 83, 106

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 2 r°)



1726
ÉTUDES DE FEMME ET D'ENFANT

Pierre noire, h. 0,210; l. 0,260

Divers dessins à la pierre noire: deux fois la même femme en déshabillé avec un bonnet de dentelle, croquis de tête d'une femme, croquis d'un garçonnet et d'une petite fille qui pourraient être (comme aussi au f° 2 r°) préparatoires au *Portrait d'Alfred et Elise Dedreux* (cat. 1723).

Etude critique pp. 83, 106

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 2 v°)

1727
ÉTUDE POUR UN PORTRAIT DE TROIS ENFANTS

Plume, pierre noire, sanguine, lavis de brun sur papier gris, rehauts de gouache, h. 0,206; l. 0,133

Esquisse pour un portrait de trois enfants: un jeune garçon et deux fillettes. Un gros rocher et des jouets constituent le décor de ce projet non abouti. Faut-il rapprocher cette étude du portrait connu d'Alfred et Elise Dedreux (cat. 1723) malgré la présence d'un troisième enfant en bas âge qui ne peut être Louise Dedreux laquelle est née en 1824? Verso: cf. cat. 1728.

HISTORIQUE: Vente Drouot, Paris, 27 octobre 1986, salle 4 (adjugé 280 000 F).

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 363, cité au n° 126.

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1728
ÉTUDE DE FEMME

Plume, sanguine, pierre noire, lavis de brun, sur papier gris, h. 0,206; l. 0,133

Elle est vue de dos, en pied, les bras relevés et posés sur la tête; sa tunique est retournée jusqu'à la taille, laissant le buste nu et la hanche droite découverte. De par sa facture et l'attitude de la figure, cette étude est très proche de l'*Etude de femme* conservée au British Museum (t. IV, cat. 1064). Recto: cf. cat. 1727.

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1729
PORTRAIT DE JEUNE FILLE AUX LONGUES BOUCLES

Pierre noire sur papier gris, h. 0,149; l. 0,127

Cachet de la collection Léon Bonnat
Cachet de la collection Pierre Dubaut

Elle est vue de profil à droite, légèrement de trois quarts baissant légèrement la tête et regardant vers le bas. Verso: cf. cat. 1730.

HISTORIQUE: A appartenu à Léon Bonnat et à Pierre Dubaut (cachets de collection). Vente Sotheby Parke Bernet, New York, 3 juin 1981, n° 170 (repr.).

EXPOSITIONS: (?) *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 3 – (?) *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 114 – *Winter exhibition,* Shepherd Gallery, New York, 1979, n° 51.

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1730
ÉTUDE POUR UNE FIGURE ALLONGÉE

Pierre noire, h. 0,149; l. 0,127

Recto: cf. cat. 1729

HISTORIQUE: cf. verso.

BIBLIOGRAPHIE: *Winter exhibition,* Shepherd Gallery, New York, 1979, cité au n° 51.

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1731
TÊTE DE JEUNE GARÇON DE PROFIL

Huile sur toile, *à la vue h. 0,46; l. 0,38

Elle est vue de profil à gauche, la bouche légèrement entrouverte. Chevelure châtain abondante. L'œil noisette regarde légèrement vers le haut. Fond noir. Plus grande que nature (le visage a 30 cm). Le châssis porte en haut à gauche l'étiquette suivante «Portrait de jeune garçon Aylies» et en bas à droite «Appartenant à Me Cousin».

HISTORIQUE: Catalogué par Clément comme ayant été donné par Géricault à son ami le général Louis Bro et appartenant alors au fils de celui-ci, le colonel Olivier Bro de Comères. Il semble qu'il ne figure pas cependant dans le projet de partage de Claude Lepage veuve d'Olivier Bro, fait en 1908 (doc. 385). L'étiquette écrite au dos du châssis par Mme Aylies, fille du colonel, confirme cette appartenance, ainsi que l'indication «prêté par Mme Pic-Paris» (sœur de Mme Aylies) figurant en 1924 à l'exposition du *Centenaire.* La mention *«es seinem Freunde Bro»* (provient de son ami Bro) du catalogue de l'exposition du Kunstmuseum de Winterthur (1953) doit, comme l'indique l'étiquette collée au dos du tableau, se référer à Mme Cousin, fille de Mme Lasalle, celle-ci étant nièce de Mme Pic-Paris. Cette dernière, n'ayant pas d'enfants, avait en effet légué tout ce qu'elle avait d'œuvres de Géricault à ses trois nièces, filles de Mme Aylies. Celle-ci, dont j'ai rencontré maintes fois les mentions sur les œuvres ayant appartenu à Louis Bro s'était faite l'historiographe des œuvres de Géricault appartenant à la famille. Mme Lasalle, l'aînée des filles de Mme Aylies a dû recevoir le *Jeune garçon,* puisque Mme Cousin est sa fille. Derrière la copie du *Jeune garçon* faite par Olivier Bro (cat. 1731A), Mme Aylies a porté la dédicace: «A ma chère fille Mme Lasalle, née Claire Aylies, pour Seillac» (propriété de famille). Vente Drouot, Paris, 18-19 juin 1986, n° 338.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 242 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 6.

BIBLIOGRAPHIE: A. Dumas, *Mémoires,* 1852-1854, chap. IX (doc. 269) – C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 112 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 118 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, p. 298 – M. Boyé, *La mêlée romantique,* Paris, 1946, p. 75 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 118 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 254 (repr.).

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1731A
TÊTE DE JEUNE GARÇON DE PROFIL

Huile sur toile, *à la vue h. 0,466; l. 0,382

Copie par Olivier Bro du cat. 1731

HISTORIQUE: Porte au dos de la main de Mme Aylies, fille d'Olivier Bro, l'inscription: «D'après Géricault par le colonel Olivier Bro baron de Comères. A ma chère fille Mme Lasalle, née Claire Aylies pour Seillac» (propriété de famille).»

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1732
TÊTE DE JEUNE GARÇON DE PROFIL

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,370

De profil à gauche, se dégage nettement sur le fond qui se dégrade du foncé au clair. En bas, une bande de couleur orange. La chevelure blonde abondante et bouclée, partagée par une raie, ne laisse pas voir l'oreille. L'œil bleu regarde nettement vers le haut. La tête se dégage sur le haut du buste laissant voir un col ouvert.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 sous le n° 111, en 1868 et 1879 sous le n° 117, comme appartenant à M. Walferdin (0,46x0,37). Figure à la vente Walferdin, Drouot, Paris, les 12-16 avril 1880 avec le titre «Tête de jeune garçon. Etude» (n° 128), dimensions 0,45x0,38. A la vente Jean Dollfus, Drouot, Paris, le 2 mars 1912, il est catalogué sous le n° 41 «Tête de Jeune Homme. 1818-1820» (mêmes dimensions); adjugé à Mme Jules Ferry pour 1000 francs. Passe à la vente de Mme Jules Ferry, Drouot, Paris, les 11-12 février 1921, mais l'attribution a été oubliée, car il est titré «Ecole anglaise. Portrait de Jeune Homme. Il est vu de profil à gauche. 0,46x0,39». Il est adjugé à M. Pierre Dubaut pour 155 francs sur demande de 150 francs. C'est avec, comme prêteur M. Dubaut, qu'il figure aux expositions du *Centenaire* en 1924, de la *Jeunesse des Romantiques,* en 1927, Bernheim-Jeune en 1937 et galerie Aubry en 1964. A l'exposition des USA 1971-1972, est indiqué: «Coll. privée Paris».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 240 – *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, 1927, n° 1262 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 53 – *L'enfance,* Charpentier, Paris, 1949, n° 102 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 19 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 5 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 30 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 21 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 111 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 117 – L. Eitner, Chicago, 1960, pp. 34, 39 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 77, 78, n° 4 – R. Rey, «Géricault ou l'archange aboli», in *Les Nouvelles Littéraires,* 12 novembre 1964, p. 8 (repr.) – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 117 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 96 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 94, fig. 80.

Etude critique p. 83

COLLECTION PARTICULIÈRE

1733
TÊTE DE JEUNE GARÇON

Huile sur toile, *à la vue h. 0,457; l. 0,374

Il est vu de face, très légèrement de trois quarts vers la gauche. Ses cheveux bouclés sont de couleur châtain. Le cou est dégagé par le col largement ouvert de la chemise blanche. Le vêtement est de couleur verte.

HISTORIQUE: Sous le n° 118 en 1867, n° 124 en 1868 et 1879, Clément catalogue un tableau qu'il a vu à la vente de Kat, Drouot, Paris, 7-8 mai 1866, où il a fait 240 francs (vérification faite, c'est le n° 141 de la vente Herman de Kat et le prix d'adjudication fut bien 240 francs). Il le décrit ainsi: «Portrait d'un jeune garçon de dix ans environ. Il est vu de face. Ses cheveux bruns très longs et abondants sont rejetés des deux côtés. Il a un grand col rabattu sur une jaquette verte. Les ombres de cette belle peinture sont un peu lourdes, mais l'ensemble est d'une très belle qualité et d'une étonnante vigueur». Dimensions: 0,44x0,33. Cette description paraît bien correspondre au tableau qui apparaît sous le n° 83 à la vente de tableaux modernes du 22 décembre 1920 à l'hôtel Drouot, Paris, mais avec des dimensions un peu différentes: 0,44x0,36 (adjugé 1450 F). Il a dû être acheté alors par le duc de Trévise qui le fait figurer à l'exposition du *Centenaire* en 1924 avec les dimensions données par Clément (0,44x0,33). Il figure dans diverses expositions sous le nom du duc de Trévise jusqu'à la vente de celui-ci le 19 mai 1938, galerie Charpentier (n° 31), où il est adjugé 30 000 francs. A l'exposition de la galerie Aubry en 1964, c'est Robert Lebel qui le prête et son nom apparaît toujours à l'exposition des USA en 1971-1972.
Par erreur, Lorenz Eitner, dans son supplément au catalogue de Clément, écrit: «Par la suite collection Féral (vente 1920, n° 83)». A cette vente, Féral n'était pas le collectionneur, mais l'expert.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 239 – *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1273 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 49 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, n° 27 – *French romantic artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 21 (repr.) – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 29 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 54 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 22 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 129, repr. n° 182 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 118 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 124 – R. Goldwater, «Gros, Géricault, Delacroix», in *Art in America,* janvier 1939, p. 39 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 80, n° 7, pl. III – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 124 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 153 (repr.), pl. XXX (coul.).

Etude critique p. 84

COLLECTION PARTICULIÈRE

1734
BUSTE DE JEUNE HOMME

Cette œuvre figure au catalogue de Clément au n° 123 (éd. 1867) et au n° 129 (éd. 1868, 1879): «Buste de jeune homme. Il est vu de face, et porte de longs cheveux blonds partagés au milieu de la tête. Il est vêtu d'une chemise à grand col rabattu. Ebauche peu avancée, mais très largement peinte. – A. M. Leclerc. H., 47. – L., 38 cent.»
Elle est connue par deux copies. L'une conservée au Kimbell Art Museum de Fort Worth, l'autre dans une collection particulière.

1734A
TÊTE DE JEUNE GARÇON

Huile sur toile, h. 0,470; l. 0,381

Auteur inconnu

Il est vu de face, les cheveux blonds et raides séparés par une raie au milieu du visage. Yeux bleus. Grand col blanc ouvert, se détachant sur un fond verdâtre.

HISTORIQUE: Il peut s'agir d'une copie du n° 123 de Clément en 1867, n° 129 en 1868 et 1879. L'attribution de l'ancienne collection Leclerc par les catalographes ne repose que sur Clément et n'est ni vérifiable, ni acceptable puisqu'il ne s'agit pas ici de l'original. Apparaît en 1963 à l'exposition *Delacroix* de Bordeaux, n° 286, le prêteur étant M. Pierre Dubaut. Appartient à un collectionneur anonyme avant d'être acquis par le Kimbell Art Museum en 1969.

EXPOSITIONS: *Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves,* Bordeaux, 1963, n° 286 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 28 (repr.) – *Géricault to Courbet,* Roland, Browse and Delbanco, Londres, 1965, n° 25, pl. VIII – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 55 (repr.) – *Géricault (1791-1824),* The Fine Arts Museums, San Francisco, 1989, n° 46, p. 56 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 128, repr. n° 181 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Inconséquences et conséquences de la catalographie», in *Le Peintre,* 1er octobre 1969, p. 11 (repr.) – L. Johnson, «Eugène Delacroix and Charles de Verninac», in *Burl. Mag.,* septembre 1968, pp. 512, 514, fig. 38 – Kimbell Art Museum, *Catalogue of the collection,* Fort Worth, 1972, pp. 171, 172 (coul.) – K. Clark, *The romantic rebellion,* Londres, 1973, p. 182, fig. 137 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 129 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 152 (repr.) – *Kimbell Art Museum, Handbook of the Collection,* Fort Worth, 1981, p. 100 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 205, 318, pl. 41 (coul.), 347, note 210 – *In pursuit of quality. The Kimbell Art Museum,* Fort Worth, 1987, p. 266 (coul.).

Etude critique p. 84

KIMBELL ART MUSEUM, FORT WORTH, TEXAS (AP 69.7)

1734B
TÊTE DE JEUNE GARÇON

Huile sur toile, h. 0,385; l. 0,355

Auteur inconnu

Même composition que le cat. 1734A

HISTORIQUE: Catalogué par P. Grunchec en 1978 comme se trouvant dans une collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Inconséquences et conséquences de la catalographie», in *Le Peintre,* 1er octobre 1969, p. 10 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 152A (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 347, note 210 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 363, cité au n° 128.

Etude critique p. 84

COLLECTION PARTICULIÈRE

1735
PORTRAIT D'OLIVIER BRO (1813-1870) ENFANT

Huile sur toile, h. 0,590; l. 0,495

L'enfant, qui doit avoir quatre ou cinq ans, tient de la main droite un sabre de cavalerie appuyé sur l'épaule droite. Il est vêtu d'une sorte de dolman gris à boutons de métal, les manches de sa chemise sont repliées sur les manches courtes du dolman. La tête du chien, la gueule ouverte, que l'enfant semble tenir par le collier de la main gauche, apparaît dans l'angle inférieur gauche du tableau. Le corps est légèrement de trois quarts, mais l'enfant tournant la tête, celle-ci est vue de face, les yeux dirigés vers la droite. La chevelure est courte, une mèche sur le front.

HISTORIQUE: Ce portrait, qui a appartenu au général Bro (1796-1814), pour lequel Géricault l'a fait, est resté chez ses descendants jusqu'à une époque récente. Au moment où Géricault l'a peint, l'enfant ne portait encore que le nom de Bro. C'est beaucoup plus tard, en 1841, qu'Olivier, lui-même officier, sur le désir de son grand-père maternel, dont il fut l'un des héritiers, ajouta à son patronyme celui de sa mère Laure de Comères avec le titre de baron. On le retrouve ensuite à l'exposition du *Centenaire* de Géricault en 1924 sous le n° 251 avec l'indication «appartient à M. le baron Bro de Comères». Il appartient ensuite au duc de Trévise qui l'envoie à l'exposition *Gros, ses amis, ses élèves* au Petit-Palais en 1936 (n° 276), puis à l'exposition *Géricault* chez Bernheim-Jeune en 1937 (n° 45) et ensuite à l'exposition *Gros, Géricault, Delacroix,* chez Knoedler, à New York, en 1938.
Il a figuré à l'Exposition universelle de 1878 (n° 787) comme appartenant à «Mme la baronne Bro de Comères». Mentionné et reproduit sous le n° 60 par Klaus Berger, en 1952 avec l'indication «USA Privatsammlung»; même indication dans l'édition française de ce livre, Paris, 1968 (n° 65). Reproduit par F.-H. Lem, dans *L'Arte,* juin-juillet 1963 avec la même indication d'origine.

EXPOSITIONS: *Exposition universelle de 1878,* Trocadéro, Paris, 1878, pp. 169, 170, n° 787 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 251 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 276 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 45 (repr.) – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938, n° 23 – *French romantic artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, n° 17 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 120 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 126 – Duc de Trévise, «Devant la mort de Géricault», in *Le Figaro,* 26 janvier 1924 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 191 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 (repr.) – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 80 – "Child with dog", in *Parnassus,* novembre 1938, p. 4 (repr.) – R. Goldwater, «Gros, Géricault, Delacroix», in *Art in America,* janvier 1939, p. 39 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 60 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 82, n° 9, pl. IV – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 65 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, p. 366 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 126 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 136 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 202, fig. 175, 204.

Etude critique p. 84

COLLECTION PARTICULIÈRE

1735 A
PORTRAIT D'OLIVIER BRO ENFANT

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,490

Olivier Bro de Comères

Réplique du *Portrait d'Olivier Bro enfant* (cat. 1735) par le colonel Olivier Bro lui-même.

HISTORIQUE: Cette œuvre apparaît lors d'une exposition en 1952-1953 au Musée Carnavalet: par erreur, le catalogue de cette exposition fait référence au n° 251 de l'exposition du *Centenaire* (galerie Charpentier) qui concerne le cat. 1735. Elle a été envoyée à l'exposition *Géricault* à Winterthur en 1953, mais ne figure pas au catalogue.

EXPOSITIONS: *Chefs-d'œuvre des collections parisiennes,* Carnavalet, Paris, 1952-1953, n° 49 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, h. c.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 136.

Etude critique p. 84

COLLECTION PARTICULIÈRE

Proposition de reconstitution du feuillet original

Montage photographique.
Archives de la *Sauvegarde de l'Art français*

1736
QUATRE CROQUIS POUR LE PORTRAIT D'OLIVIER BRO ENFANT

Plume, h. 0,185; l. 0,260

Sur deux photographies collées l'une sur l'autre apparaissent cinq croquis, mais l'un, celui du deuxième rang, à gauche, est le même que celui du premier rang à droite. En réalité, le raccord que je propose ici suppose que la partie gauche de la feuille était restée blanche et qu'elle ne comportait que quatre croquis. En haut à gauche, l'enfant est vu de face tenant le sabre en position basse le bras arrondi, le chien est assis à côté de lui; à droite, l'enfant tient embrassé le chien tout en gardant l'épée à la main; plus à droite, l'enfant est de face le sabre en position basse, le chien étant assis. En dessous, l'enfant, monté sur le chien qui tourne sa tête vers lui pour aboyer, brandit le sabre comme un fouet. Recto: cf. cat. 1538.

HISTORIQUE: Croquis connus par un montage photographique du dossier Géricault à la Sauvegarde de l'Art français, sur lequel on aperçoit par transparence la silhouette du maréchal Lannes: n° 50 de l'exposition du *Centenaire* qui a été prêté par Mme Albert Aylies, fille du modèle.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, cité au n° 50: «Au verso: quatre croquis à la plume pour le Portrait du colonel Bro, enfant (n° 251 du catalogue)».

Etude critique p. 84

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1737
CROQUIS POUR LE PORTRAIT D'OLIVIER BRO ENFANT

Plume, h. 0,062; l. 0,057

Il est dans la position du tableau, à cheval sur son chien, le sabre sur l'épaule droite.

A

A. Etat avant tache et dédicace.
B. Etat actuel du croquis qui a été collé par le baron Henri Bro de Comères pour être donné au duc de Trévise. Il porte en effet la dédicace: «A mon ami le Duc de Trévise, en souvenir de l'enfant au chien et du bouledogue par Géricault. Bon Bro de Comères.» Une large tache l'oblitère presque complètement.

HISTORIQUE: Collection du général Louis Bro, puis du colonel Olivier Bro de Comères, puis du baron Henri Bro de Comères. Collection du duc de Trévise.

B

Etude critique p. 85

COLLECTION PARTICULIÈRE

1738
CROQUIS POUR LE PORTRAIT D'OLIVIER BRO ENFANT

Plume, dimensions inconnues

L'enfant est assis sur son chien, de face, sur un fond de montagne et de ciel avec des nuages.

HISTORIQUE: Connu par une photographie conservée aux archives de l'exposition du *Centenaire* à la Sauvegarde de l'Art français en 1924 comportant également le dessin étudié au cat. 1737. A appartenu à Louis Bro, au baron Olivier Bro de Comères et au baron Henry Bro de Comères.

Etude critique p. 85

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1739
ÉTUDES DE CHIEN POUR LE PORTRAIT D'OLIVIER BRO

Plume, h. 0,138; l. 0,215

Signé en bas à gauche à la mine de plomb

Cinq fois dans des positions différentes, la tête d'un chien. Verso: cf. cat. 1466.

HISTORIQUE: Prêté par Henri Cain à l'exposition du *Centenaire* (Charpentier, 1924). D'après l'ouvrage de H. R. Hoetink, mentionné dans la bibliographie dans la collection F. Koenigs depuis 1928 (n° L 1023*a*). Donné par D. G. van Beuningen au Musée Boymans, de Rotterdam, en 1940.

EXPOSITIONS: *Teekeningen van Ingres tot Seurat,* Museum Boymans, Rotterdam, 1933-1934, n° 67 – *Teekeningen van Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier uit Verzameling Koenigs,* Museum Boymans, Rotterdam, 1935-1936, n° 44 – *Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 152 – *Teekeningen van Fransche Meesters,* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1946, n° 104 – *Nineteenth-Century French Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen,* Baltimore, Los Angeles, Fort Worth, 1986-1987, n° 49 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, cité au n° 44 (n° exposé) – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 123 (fig. 4) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 30 – H. R. Hoetink, *Franse Tekeningen Uit de 19e Eeuw,* Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1968, n° 139 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 141 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, pp. 347, 348, cité au n° 67 (n° exposé).

Etude critique p. 85

MUSÉE BOYMANS-VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM (Inv. F II. 66 v°)

1740
PORTRAIT D'OLIVIER BRO ENFANT

Mine de plomb, h. 0,213; l. 0,189

Annoté en bas à droite: *Olivier Bro, fils du / Colonel Bro / par Géricault. 1823*

Olivier Bro, debout de profil à droite, tenant une pique dans la main droite, près d'un petit cheval arabe, de profil côté montoir.

HISTORIQUE: Collections général Bro (feuillet 19 de l'album dit «violet»; cf. t. I, doc. 384); Mme Pic-Paris, 1924. S'est transmis dans sa descendance.

Etude critique p. 85

COLLECTION PARTICULIÈRE

1741
PORTRAIT DU COLONEL BRO

Mine de plomb, h. 0,150; l. 0,120

Annoté en bas à droite: *Le Colonel Louis Bro / par Géricault 1824*

La tête seule est représentée, de profil à gauche.

HISTORIQUE: Collection Louis Bro, puis Olivier Bro, peut être le feuillet 21 de l'album violet indiqué dans le deuxième lot du projet de partage à la mort de Claire Lepage, épouse d'Olivier Bro en 1908, prisé 30 francs. S'est transmis dans la descendance d'Olivier Bro. Passé en vente à Sotheby, Monaco, 8 décembre 1990, n° 314 (racheté).

Etude critique pp. 86, 92

COLLECTION PARTICULIÈRE

1742
PORTRAIT DE MADAME BRO

Huile sur toile, h. 0,450; l. 0,550

Elle est assise, tournée à gauche, sur une chaise gondole que drape le châle de cachemire rouge dont, rentrant de la promenade sans doute, elle vient de se défaire. Elle est en robe de mousseline blanche; une ceinture bleue est placée très haut sous la poitrine, les chaussures lacées sont bleues. Ses cheveux sont bruns. Un de ses bras porte encore son gant, l'autre est déganté. La capeline qu'elle a ôtée est posée dans l'ombre sur un guéridon. Le haut de son buste se silhouette sur la fenêtre, masquée presque entièrement par un voilage. Le contour de la jambe droite montre un repentir; il était tout d'abord situé plus haut. Léger repentir au menton. Le cadre de style Restauration paraît d'époque. Le tableau porte encore au dos une étiquette de la main de Mme Aylies retraçant son histoire et celle du modèle.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 (n° 119) en 1868 et 1879 (n° 125). «Au colonel O. Bro de Comères 0,45 x 0,55». Le colonel Bro de Comères était fils du général Bro, ami de Géricault. Il passe ensuite dans la collection de Mme Pic-Paris, fille d'Olivier Bro de Comères, qui le prêta à l'exposition du *Centenaire.* Vente Sotheby, Monaco, 3 décembre 1989, n° 510.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 258 – *Cent portraits de femmes,* Charpentier, Paris, 1950, n° 46*b*.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 119 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 125 – Duc de Trévise, «L'exposition Géricault», in *L'Illustration,* 3 mai 1924, p. 405 – L. Rosenthal, «l'Exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, pp. 205, 206 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 80 (repr.) – A. Chastel, «Signification de Géricault», in *Le Monde,* 13 août 1954, p. 7 – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, p. 45 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face p. 232 (repr.), pp. 262, 345 – P. Cabanne, «Lyrique et cruel Géricault», in *Lectures pour tous,* août 1957, p. 61 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste» in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 80-82, n° 8, pl. III – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 87 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 282, 366, h.-t., fig. 6 (détail) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 125 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 217 (repr.) – C. Sells, "Two letters from Géricault to Madame Horace Vernet", in *Burl. Mag.,* mars 1989, pp. 216-218, fig. 36 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 116, repr. n° 188 (coul.).

Etude critique p. 87

COLLECTION PARTICULIÈRE

1743
ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE MADAME BRO

Mine de plomb, *à la vue h. 0,302; l. 0,222

Elle est vue debout, légèrement de trois quarts sur la droite et tournant la tête vers la gauche, s'appuyant à une chaise gondole. Elle est vêtue d'une longue robe à manches courtes, serrée sous la poitrine. Une natte forme une sorte de couronne sur ses cheveux. Elle tient une écharpe dans la main gauche.

HISTORIQUE: Collection du général Bro (est probablement le feuillet n° 17 de l'album dit «violet»; projet de partage après décès de Claire Lepage en 1908: «Géricault dessin femme, 30 frs», cf. t. I, doc. 385); prêté par Mme Aylies en 1924 à une exposition. S'est transmis dans sa descendance.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 256.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 217.

Etude critique p. 87

COLLECTION PARTICULIÈRE

1744
MADAME BRO ASSISE

Mine de plomb, *à la vue h. 0,296; l. 0,226

Vue de profil, assise de profil à droite sur un fauteuil, le visage de trois quarts appuyé sur sa main droite, le coude droit reposant sur l'accoudoir, sur lequel repose aussi la main gauche. Au-dessous, elle est vue de profil à gauche, assise sur une chaise gondole, les bras réunis. Le verso sera étudié dans le volume suivant.

HISTORIQUE: Collections du général Bro (feuillet 10 de l'album dit «violet»; projet de partage après décès de Claire Lepage en 1908: «Géricault Femme assise 60 frs», cf. t. I, doc. 385); Mme Pic-Paris, 1924. S'est transmis dans sa famille.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 257.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 217.

Etude critique p. 87

COLLECTION PARTICULIÈRE

1745
ÉTUDE POUR MADAME BRO JOUANT DE L'ÉPINETTE

Mine de plomb, *à la vue h. 0,215; l. 0,142

Vue de dos, vêtue d'une longue robe à corsage haut noué d'un ruban, ses cheveux sont retenus dans une tresse en couronne derrière la tête. Elle est à genoux devant l'instrument de musique à peine indiqué, sur lequel sont posés un grand cahier de musique et quelques livres. Au mur, un portrait en médaillon qui pourrait être celui de son mari, car il porte une coiffure qui ressemble à un colback.

HISTORIQUE: Collection du général Bro (feuillet 6 de l'album dit «violet»; projet de partage après décès de Claire Lepage en 1908: «Femme agenouillée. 40 frs», cf. t. I, doc. 385).

Etude critique p. 87

COLLECTION PARTICULIÈRE

1746
ÉTUDE DE FEMME FEUILLETANT UN CAHIER À MUSIQUE

Pierre noire, h. 0,210; l. 0,260

Femme vue de trois quarts dorsal feuilletant un cahier à musique sur un pianoforte. En haut et en bas, esquisses de la même femme dans d'autres attitudes. Verso: blanc.

Etude critique p. 87

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 31 r°)

1747
PORTRAIT DE LOUISE VERNET ENFANT

Huile sur toile, h. 0,605; l. 0,505

L'enfant, dont le corps est vu en totalité (sauf le pied), est assise sur un rocher tabulaire. Elle est placée de trois quarts à droite, la main droite se retenant au rocher, le bras gauche entourant un gros chat en pelage zébré. Sa robe est bleue. Le côté gauche du visage est dans l'ombre. Fond de paysage très sombre.

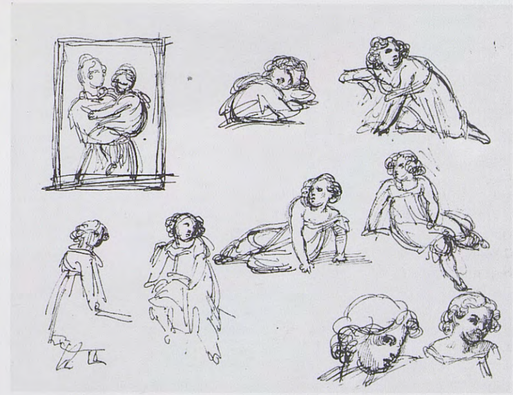
HISTORIQUE: Prêté par M. Ph. Delaroche-Vernet à l'exposition du *Centenaire,* il appartient en 1930 à Mme de Saint-Maurice, née Delaroche (exposition du Pavillon de Marsan). Mme Philippe Delaroche-Vernet, qui le prête à l'exposition *Gros* de 1936, en fait don au Musée du Louvre en 1938.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 250 – *Le décor de la vie à l'époque romantique,* Pavillon de Marsan, Paris, 1930, n° 141 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, 1936, n° 277 – *Horace Vernet (1789-1863),* Académie de France, Rome, E.N.S.B.A., Paris, 1980, n° 97 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 127, repr. n° 178 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, pp. 203 (repr.) 205 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 191 – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 80 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 81 (repr.) – L. Eitner, "Letter to the Editor", in *The Art Bulletin,* juin 1954, p. 168 – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, p. 38 – C. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 941, pl. 336 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 105, 106, n° 1, pl. X – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 88 (repr.) – W. Becker, *Paris und die Deutsche Malerei,* Munich, 1971, p. 40 – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Musée national du Louvre,* I, Paris, 1972, p. 182 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 135 (repr.).

Etude critique p. 88

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 1938-92)



1748
ÉTUDES POUR LE PORTRAIT DE LOUISE VERNET ENFANT

Plume et encre noire, h. 0,165; l. 0,210

Cette feuille d'étude préparatoire au *Portrait de Louise Vernet* (cat. 1747) comporte sept croquis de l'enfant dans des attitudes variées, dont un, encadré en haut à gauche, dans les bras de sa mère, et deux études plus rapprochées de la tête. Le verso sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Vente Versailles, hôtel Rameau, 18 février 1990, n° 54 (repr.), adjugé 162 000 francs – Vente Sotheby, Monaco, 15 juin 1990, n° 103

(repr.) – Vente Sotheby, New York, 23 octobre 1990, n° 3 (repr.) – Acheté par le Musée des beaux-arts de Rouen en 1990.

BIBLIOGRAPHIE: F. Bergot, «Acquisitions», in *Revue du Louvre,* mars 1991, pp. 138, 139, fig. 36 (r°) – *Géricault,* Grand-Palais, 1991-1992, p. 363, cité au n° 127.

Etude critique p. 89

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 990.9.1)

1749
LE GÉNÉRAL LETELLIER SUR SON LIT DE MORT

Huile sur toile, h. 0,235; l. 0,315

Le général est étendu mort sur son lit, la tête de trois quarts vers la gauche, enveloppée d'une écharpe de sa femme; il est revêtu d'une chemise blanche. A l'extrême droite du tableau, on voit le mécanisme et le canon d'un pistolet. Au-dessus du lit dans le coin à droite en haut du tableau, sont suspendus à peine indiqués un sabre et des équipements militaires.

HISTORIQUE: Ce tableau, qui sans doute a été fait à l'atelier d'après un dessin exécuté d'après nature (cat. 1750), était en possession du général Bro et s'est transmis jusqu'à une date récente dans sa descendance (baron Olivier Bro de Comères; sa fille, Mme Pic-Paris; baron Olivier Bro de Comères, neveu de celle-ci). Il est passé en vente publique, galerie Charpentier, «Collections de divers amateurs», 30 novembre 1954, n° 60, et a été racheté 450 000 francs par son propriétaire. C'est à ce prix que le baron Olivier Bro de Comères l'a proposé au Musée du Louvre en 1955 par l'intermédiaire de Gaston Delestre (Archives du Louvre, P 5 AL).
Acquis par Georges Renand, il figure aux ventes de sa collection: hôtel Drouot, Paris, 15 mars 1988, n° 27 (non vendu) et Drouot-Montaigne, Paris, 13 décembre 1988, n° 60 – Vente à l'Hôtel George V, 9 avril 1990, n° 132. Il existe un second exemplaire de ce tableau, entré en 1953 dans la collection Oskar Reinhart, de Winterthur (aujourd'hui Fondation) et qui a fait l'objet d'un litige, au terme duquel le collectionneur suisse renonce à la référence Clément n° 128 pour son tableau.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 236 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 89.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 122 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 128 – H. Bro de Comères, *Mémoires du général Bro,* Paris, 1914, pp. 175-177 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, p. 302 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 82, 83, n° 10 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 128 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 158 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 157-158, 342, note 69 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 129, cité au n° 62, fig. 62*a* – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 41, fig. E – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, pp. 118, fig. 192, 364, cité au n° 130.

Etude critique p. 89

COLLECTION PARTICULIÈRE

1749 A
LE GÉNÉRAL LETELLIER SUR SON LIT DE MORT

Huile sur toile, h. 0,240; l. 0,325

Auteur inconnu

Copie du cat. 1749, cet exemplaire montre les détails de la peinture de façon beaucoup plus lisible: tête du lit, turban rayé, vêtements militaires, sabretache et sabre pendus à droite.

HISTORIQUE: A été acheté le 10 décembre 1953 à Pierre Courthion par Fritz Nathan pour le collectionneur suisse Oskar Reinhart.

EXPOSITIONS: *Privatsammlung Oskar Reinhart Winterthur,* Kunstmuseum, Winterthur, 1955, n° 69.

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1956, p. 345 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 83, n° 10*bis,* pl. IV – L. Stähelin, *Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz,* Winterthur, 1970, p. 27, n° 66 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, note du n° 128 – R. Koella, *Collection Oskar Reinhart au Römerholz Winterthur,* Neuchâtel, 1975, pp. 338, 339 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 159 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* 1980, p. 209, n° 159 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 342, note 69 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 129, cité au n° 62, fig. 62*b* – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, pp. 118, fig. 191, 364, cité au n° 130.

Etude critique p. 89

SAMMLUNG OSKAR REINHART «AM RÖMERHOLZ», WINTERTHUR

1750
LE GÉNÉRAL LETELLIER SUR SON LIT DE MORT

Mine de plomb, h. 0,146; l. 0,219

Croquis préparatoire pour le cat. 1749

HISTORIQUE: Ce dessin appartenait au colonel Olivier Bro de Comères quand Clément l'a catalogué dès 1867 sous le n° 160. Figure dans un

projet de partage après décès de la baronne Olivier Bro en 1908 (feuillet 4 de l'album dit «violet» estimé 100 frs, cf. t. I, doc. 385). Par la suite, prêté par le baron Bro de Comères à l'exposition du *Centenaire* en 1924. Puis, collection Aimé-Azam qui le prête à diverses expositions depuis 1937 jusqu'à 1971-1972.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 237 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 136 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 25 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1963, n° 189 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 49 – *Géricault,* Aubry, Paris 1964, n° 63 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 68 (repr.) – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 62.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* octobre 1867, dessins n° 160 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, dessins n° 176 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de l'Art,* mai 1924, pp. 302, 303 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 82 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, pp. 166, 167, face p. 176 (repr.), 345 – P. Dubaut, «Géricault, cet ami», in *Jardin des Arts,* décembre 1958, p. 88 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 83 – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 181, 366, h.-t., fig. 13 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, pp. 772, fig. 95, 773 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 469, n° 176 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 158, n° 158[1] (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 157-159, fig. 148, 342, note 67 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 130, repr. n° 190.

Etude critique p. 89

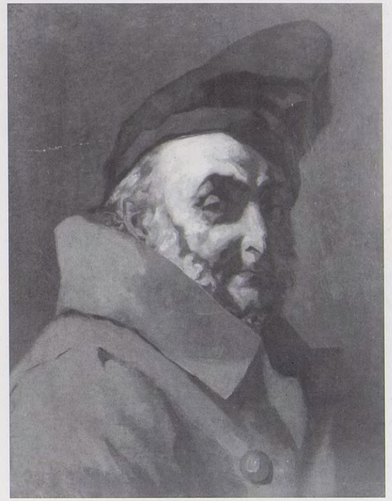
COLLECTION PARTICULIÈRE

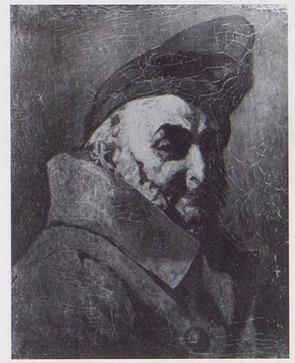
1751
PORTRAIT D'UN HOMME COIFFÉ D'UN BONNET DE POLICE

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,480

Il est vu en demi-buste, vêtu d'un manteau brun à haut col, tourné de trois quarts à droite, la lumière venant de gauche n'éclairant qu'un côté du visage noyé dans l'ombre. Il porte de larges favoris grisonnants se rejoignant en collier.

HISTORIQUE: Acheté par M. E. Azam à Maujeon, chef du cabinet de Dujardin-Baumetz vers 1913. Apparaît à l'exposition du *Centenaire* en 1924 avec l'indication «appartient à M. E. Azam» (dimensions 0,59 x 0,47). En 1936, à l'exposition il est dit provenant de la collection Aimé-Azam, désignation qui se poursuit dans divers livres et expositions. A l'exposition des USA en 1971-1972: collection Denise Aimé-Azam.





Cat. 1751. *Portrait d'un homme coiffé d'un bonnet de police*
Avant restauration.
Document Archives de la *Sauvegarde de l'Art français*

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 244 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 278 – *Portraits français,* Charpentier, Paris, 1945, n° 51 (repr.) – *Moustache,* Rochas, Paris, 1949-1950, n° 33 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 20 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 64 – *Cent chefs-d'œuvre de l'art français,* Charpentier, Paris, 1957, n° 37 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 24 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: R. de La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 204 – Duc de Trévise, «L'exposition Géricault», in *L'Illustration,* 3 mai 1926, p. 405 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – «Die Géricault-Ausstellung in Paris», in *La Revue rhénane,* juillet 1924, p. 597 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 13 (repr.) – D. Aimé-Azam, «Le tragique secret de Théodore Géricault», in *Journal de l'Amateur d'Art,* 10 février 1954, p. 5 – L. Eitner, «Géricault at Winterthur, in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, pp. 82, 89 – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face

p. 160 (repr.), pp. 219, 344 – P. Dubaut, «Géricault, cet ami», in *Jardin des Arts,* décembre 1958, p. 87 (repr.) – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 72, n° 4, pl. II – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 16 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1970, pp. 235, 364, h.-t., fig. 12 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 143 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 193 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209, n° 193.

Etude critique p. 91

COLLECTION PARTICULIÈRE

1752
PORTRAIT DE LOUIS-ALEXIS JAMAR

Huile sur toile, h. 0,710; l. 0,580

Il est vu jusqu'à mi-corps, la tête tournée de trois quarts à droite. L'impression d'ensemble est sombre. Le personnage porte une redingote noire boutonnée, aux reflets gris verdâtre, bombée sur une large poitrine, avec une large cravate de même couleur qui laisse à peine paraître le col; ses cheveux blonds négligemment coiffés, tombent en mèches désordonnées sur son front; ses traits sont fort accentués, le visage est d'une chaude tonalité jaune brunâtre, la bouche est charnue et sensuelle (Description empruntée au catalogue de la vente Chéramy et à Meier-Graefe.)

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 sous le n° 114; en 1868, il ajoute à propos de cette peinture (n° 120): «elle appartient aujourd'hui à M. Pernet». Il donne comme dimensions 0,73 x 0,60. Le tableau passe à la vente de la succession Pernet, Drouot, Paris, n° 17, le 25 novembre 1878 avec comme dimensions 0,70 x 0,58. Il avait été inscrit à l'inventaire après décès de Mme Vve Pernet chez Me Lefort à l'Isle-Adam (vacation du 7 octobre 1877). Cependant, dans sa réédition de 1879, Clément le donne toujours à Pernet qui était mort en 1866. Ce portrait passe à la vente Jules Dupré le 30 janvier 1890 (n° 144), Galerie Georges Petit, Paris, avec comme dimensions 0,71 x 0,58; selon une note manuscrite de M. Dieterle, il aurait été acquis par Tedesco.

J. Meier-Graefe et E. Klossowski dans le catalogue de la *Collection Chéramy* donnent comme dimensions 0,71 x 0,68. A la vente Chéramy, Galerie Georges Petit, Paris, 5-7 mai 1908, n° 52 (0,74 x 0,58), il est adjugé pour 1200 francs au baron de Hatvany, collectionneur de Budapest qui l'emporte en cette ville. On n'a plus de nouvelles de ce portrait depuis la Seconde Guerre mondiale.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 114 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 120 – L. Rouart, «La collection de M. Chéramy», in *Les Arts,* avril 1907, pp. 8 (repr.), 20 – J. Meier-Graefe et E. Klossowski, *La collection Chéramy,* Munich, 1908, p. 78, n° 106 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 29 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 78, 79, n° 5, pl. III – E. Gerlötei, «L'ancienne collection François de Hatvany», in *G.B.A.,* mai-juin 1966, p. 358 (repr.) – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, pp. 170, 171, n° 101, pl. 101 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 120 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 164 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault, problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* 1979, n° 43, pp. 42, 43, fig. 14 – C. Sells, "New Light on Gericault, his Travels and his Friends, 1816-1823", in *Apollo,* juin 1986, pp. 390, fig. 1, 392.

Etude critique p. 92

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1753
PORTRAIT D'ALEXANDRE COLIN

Papier marouflé sur toile, h. 0,410; l. 0,325

Auteur inconnu

Vu en demi-buste, la tête de face légèrement tournée vers la gauche, seule la partie gauche du visage étant éclairée par la lumière qui vient de la droite. La coiffure est échevelée.

HISTORIQUE: Donné au Musée du Louvre en 1916 par Mme Albert Fourié et MM. Maurice et André Colin, en mémoire de leur père Paul Colin – Entré en 1917.

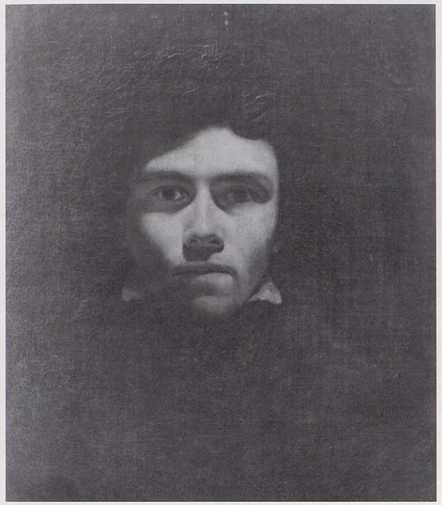
EXPOSITIONS: *Delacroix et le portrait romantique,* Atelier Delacroix, Paris, 1950, n° 16 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 14 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 15.

BIBLIOGRAPHIE: G. Brière, *Catalogue des peintures, Musée national du Louvre,* I, Paris, 1924, pp. 114, 115, n° 3090 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], face p. 64 (repr.) – M. Boyé, *La mêlée romantique,* Paris, 1946, p. 57 – C. Sterling et M. Adhémar, *La peinture au Musée du Louvre,* II, Paris, 1959, n° 938, pl. 335 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824",

in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 72, 73, n° 5, pl. II – M. Laclotte, *Catalogue des peintures, Musée national du Louvre,* I, Paris, 1972, p. 181 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 144 – L. Eitner, "The Literature of Art" in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – I. Compin, A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay, Ecole française, III,* Paris, 1986, p. 278 (repr.).

Etude critique p. 92

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 2182)



1754
PORTRAIT DE DELACROIX

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,480

Auteur inconnu

Bien qu'en demi-buste, la face seule est vue, de face émergeant de l'ombre, les yeux regardant fixement le spectateur.

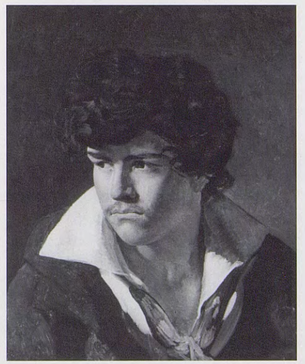
HISTORIQUE: Vente de tableaux d'Andrieu et de Delacroix, par suite du décès de P. Andrieu le 7 mai 1892, à Drouot, Paris, n° 210: «Portrait d'Eugène Delacroix par Géricault (sans dimensions) adjugé 1120 francs à M. Marcel, poussé par Foinard à partir de 500 francs. Acquis par le musée de Rouen en 1893 de la collection de M. Marcel, maître des requêtes au Conseil d'Etat demeurant à Paris, 34 rue du général Foy, pour la somme de 1510 francs.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 231 – *La Jeunesse des romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 270, face p. 128 (repr.) – *Eugène Delacroix,* Louvre, Paris, 1930, n° 861 – *Gros, ses amis, ses élèves,* Petit-Palais, Paris, 1936, n° 275 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 59 – *Célébrités françaises,* Charpentier, Paris, 1953-1954, n° 98*bis* – *The romantic movement,* Tate Gallery, Londres, 1959, n° 180 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 17 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 18 – *Von David bis Cézanne,* Haus der Kunst, Munich, 1964-1965, n° 121 (repr.) – *Le romantisme dans la peinture française,* Moscou, Léningrad, 1968, n° 59, p. 89 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P-21 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, *La peinture romantique,* Paris, 1900, pp. 136, 143 – P. Lafond, *Le Musée de Rouen,* Paris, s. d. [1905], pp. 56, 90 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 167 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 170, n° 1361 – L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, p. 58 – M. Nicolle, *Le Musée de Rouen,* Paris, 1920, p. 14 – G. Kahn, «L'exposition Géricault», in *Le Quotidien,* 25 avril 1924, p. 4 – R. de La Sizeranne, «Géricault et la découverte du cheval», in *La Revue des deux mondes,* 1er mai 1924, p. 204 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – R. Escholier, *Delacroix,* I, Paris 1926, frontispice – J. Magnin, *Les débuts du romantisme à la Maison de Victor Hugo,* Dijon, 1927, p. 19 – G. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 207, note 1 – J. Guenne, «La peinture romantique», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, p. 446 (repr.) – R. Escholier, «Delacroix, ce héros...», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, p. 465 – Waldemar-George, «L'art français et l'esprit de suite», in *La Renaissance de l'Art français,* mars-avril 1937, p. 29 (repr.) – E. Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst,* Copenhague, 1938, p. 80 – L. Venturi, «Baudelaire et le renouveau de la critique en France au XIXe siècle», in *Labyrinthe,* 15 mars 1945, p. 1 (repr.) – M. Boyé, *La mêlée romantique,* Paris, 1946, face p. 81 (repr.) – J. Siegfried, "The romantic artist as a portrait painter", in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, pp. 33, 34, fig. 7 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 42 – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, face p. 64 (repr.) – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – V.N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 165 (repr.) – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La revue française,* mars 1963, p. 17 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 89-91, n° 16, pl. V – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 52 – C. Bernard, «Delacroix admirateur et critique de Géricault», in *Bulletin de la Librairie Ancienne et Moderne,* n° 166, août-septembre 1974, pp. 133, 134 (repr.) – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, p. 285, fig. 301 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 143 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – F. Bergot, *Le musée des Beaux-Arts de Rouen,* Paris, 1989, p. 78 (coul.).

Etude critique p. 93

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 893-3)



1755
PORTRAIT DE JEUNE HOMME AU COL OUVERT

Huile sur toile, h. 0,540; l. 0,430

Auteur inconnu

Vu en demi-buste, la tête tournée de trois quarts vers la gauche. Cheveux noirs frisés, petite moustache naissante. Large col blanc de la chemise s'ouvrant sur un habit bleu.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente du duc de Trévise, galerie Charpentier, Paris, le 19 mai 1938, n° 32, où il fut adjugé 110 000 francs. Le pedigree indiqué dans le catalogue n'est pas vérifiable: «Collection d'Eugène Delacroix qui donna l'œuvre à Mme Collin, lorsqu'elle était à son service. Celle-ci en fit ensuite don à la famille du comte de Mandat-Grancey, à Dijon.»

BIBLIOGRAPHIE: J. Siegfried, "The romantic artist as a portrait painter", in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 33, note 13 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 42 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 91, 92, n° 17, pl. V – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 162 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 93

COLLECTION PARTICULIÈRE

1756
PORTRAIT DE DELACROIX

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,500

Auteur inconnu

Il est vu de trois quarts à droite, vêtu d'une redingote, une cravate noire autour du cou. Il porte les cheveux longs séparés par une raie de côté, une moustache tombante et une petite barbiche.

HISTORIQUE: Connu par une eau-forte: «Portrait d'Eugène Delacroix par Géricault (1822). Tiré de la collection de Mr Pierre Conil. A. Masson, aquafort.», h. 0,147; l. 0,114. Proposé par P. Conil au Musée du Louvre en 1875. Prêté par ce collectionneur à des expositions en 1885 et mentionné encore en 1886 dans cette collection.

EXPOSITIONS: *Delacroix au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire,* Paris, 1885, n°s 547 et 557 (pour la gravure), n° 564 (pour le tableau) – *Deuxième exposition de portraits du siècle* (ouverte au profit de la caisse du personnel), Ecole des beaux-arts, Paris, 1885, n° 98.

BIBLIOGRAPHIE: T. Silvestre, *Histoire des artistes vivants,* Paris, 1856 – J. Conil, *Lettre au Journal La Justice,* 3 mars 1885 – «Musée des portraits d'artistes», in *N.A.A.F, Revue de l'art ancien et moderne,* 1886, p. 13 – C. Bernard, «Delacroix admirateur et critique de Géricault», in *Bulletin de la Librairie Ancienne et Moderne,* n° 166, août-septembre 1974, pp. 134-137 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 142.

Etude critique p. 94

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1757
PORTRAIT D'HOMME

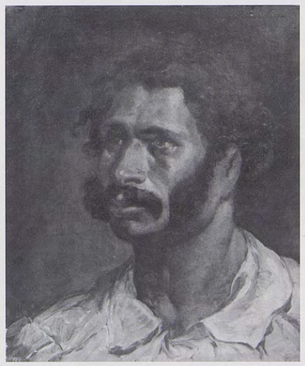
Mine de plomb, h. 0,163; l. 0,136

Portrait de jeune homme en buste, vu de trois quarts à droite, qui porte un bonnet de police. L. Eitner dit que l'on y a vu un portrait de Delacroix, sans citer sa référence. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, folio 62.

Etude critique p. 94

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 62 r°)



1758
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,465; l. 0,390

Auteur inconnu

Sa tête est vue tournée de trois quarts vers la gauche. Chevelure brune frisée, larges favoris et moustache bruns également. Il porte une chemise blanche.

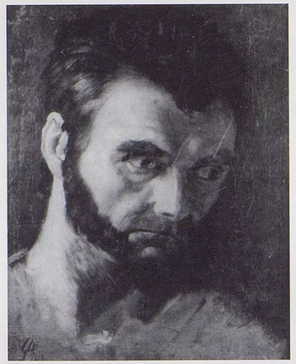
HISTORIQUE: Acquis par la ville de Rouen, il entre au Musée des beaux-arts en 1872.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 247 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 51 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 53 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 11; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 12 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 25 (coul.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P 17 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 174, repr. n° 275 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Lebel, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1890, p. 26, n° 219 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 167 – E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 169, n° 1357 – «Géricault», in *Le Cousin Pons,* mai 1924, s. p. – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 82 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La revue française,* mars 1963, p. 24 (repr.) – O. Popovitch, *Catalogue des peintures du Musée des beaux-arts de Rouen,* Paris, 1967, p. 52 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 171, n° 102, pl. 102 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 169 (repr.), pl. XLVII (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 344, note 130, 359, note 119 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 374, cité au n° 171 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 107 (coul.), 179.

Etude critique p. 94

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 872-3)



1759
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,410; l. 0,330

Signature apocryphe, en bas à gauche: *Glt 1818*

La tête est tournée de trois quarts vers la droite et un peu penchée vers le bas. Cheveux très noirs, sourcils épais et barbe en collier.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Chéramy, 5-7 mai 1908, galerie Georges Petit, Paris, sous le n° 67, avec comme provenance indiquée: «collection Léon Cogniet». Il aurait appartenu à Payen avant d'entrer dans la collection Chéramy d'après la notice de l'exposition au Kunstmuseum de Winterthur en 1953. Acheté par Otto Ackermann à cette vente, il entrera par la suite dans la collection Bühler, de Winterthur.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 80 – *Alt und Neu,* Nathan, Zurich, 1978, n° 14, pl. 25 – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, n° 19 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 21 (repr.) – V. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 134 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 88 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 172, n° 105, pl. 104 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 168 (repr.).

Etude critique p. 95

COLLECTION PARTICULIÈRE

1760
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,651; l. 0,540

Auteur inconnu

Il est en buste presque de face, légèrement de trois quarts à gauche. Ses cheveux noirs sont abondamment bouclés, son menton est gras et sa figure est empâtée, ses yeux sont noisettes. Il porte une cravate blanche sur sa chemise blanche; entrouvert, le pardessus brun sur lequel on voit le ruban de chevalier de la Légion d'honneur laisse apercevoir un gilet noir. Le fond gris uni devient légèrement rose au contact du pardessus brun.

HISTORIQUE: Clément catalogue en 1867 (n° 115) un portrait décrit: «Il est vu presque de face; grande cravate blanche, gilet noir, pardessus brun avec la décoration de la Légion d'Honneur. Signé, en bas, à gauche, «T. G.» – A. M. Christi» (dimensions 0,64x0,53). Même mention en 1868 et 1879 (n° 121). Le portrait catalogué par Clément est identifié à l'exposition de Winterthur avec un portrait figurant sous le n° 92 «Portrait d'homme en vêtement brun», dimensions 0,64x0,53 alors dans la collection Le Bouhelec. Ce collectionneur l'aurait, selon ses propres déclarations, acheté à l'hôtel Drouot une dizaine d'années après la guerre comme tableau anonyme et c'est lui qui l'aurait identifié avec le n° 121 de Clément. F.-H. Lem (*L'Arte,* 1963) dit l'avoir étudié chez M. Le Bouhelec. Le tableau passe ensuite à la galerie Charpentier en additif à une vente du 16 juin 1955 (mêmes dimensions que Clément). Il est adjugé 920 000 francs comme «Portrait présumé du compositeur Boïeldieu». Il reparaît dans une vente anonyme à la même galerie, le 19 mars 1958 (n° 26) avec le titre «Portrait du compositeur Boïeldieu» (mêmes dimensions). Après avoir appartenu à la collection André Marie à Barentin, il est vendu à l'hôtel Galliera le 3 décembre 1967 (n° 28) et devient alors «Portrait présumé du compositeur Boïeldieu» (mêmes dimensions). Il est acheté 68 000 nouveaux francs et exporté

par Fritz et Peter Nathan, de Zurich. Il est vendu en 1971 à The Armand Hammer Foundation, Los Angeles; les dimensions données sont alors 0,651x0,540.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 92 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 3 (repr.) – *The Armand Hammer collection,* Los Angeles, Londres, Dublin, 1971-1972, n° 6 (repr.); the Seibu Museum of Art, Tokyo, 1975, n° 6 (coul.); Musée du Louvre (cabinet des dessins), Musée Jacquemart-André, Paris, 1977, n° 7 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 115 – C. Clément, Paris, 1867 et 1879, peintures n° 121 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 79, 80, n° 6, pl. III – «Conseils aux acheteurs», in *Connaissance des Arts,* octobre 1968, p. 131, fig. 6 – F.-H. Lem, «A propos d'une réédition», in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 16 – M. Young, "The Hammer collection: paintings", in *Apollo,* juin 1972, pp. 442, pl. III, 451 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 121 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 158 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* 1979, n° 43, pp. 42, 43, fig. 16 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 95

THE ARMAND HAMMER FOUNDATION, LOS ANGELES

1761
PORTRAIT D'HOMME, DIT DE ROYER-COLLARD

Huile sur toile, h. 0,640; l. 0,530

Deux lettres T et G en forme de monogramme en rouge, en bas, à gauche

Auteur inconnu

De face, la tête légèrement tournée vers la droite du tableau. Regard oblique vers la droite. Cheveux bruns courts ramenés en mèches sur le front. Grande cravate blanche, gilet noir, pardessus portant au revers la décoration de la Légion d'honneur.
Mise à jour Wildenstein Institute: P. Grunchec (1991, n° 134) a proposé une nouvelle identification du modèle; il s'agirait d'Antoine-Athanase Royer-Collard (1768-1825), médecin aliéniste et frère de Pierre-Paul.

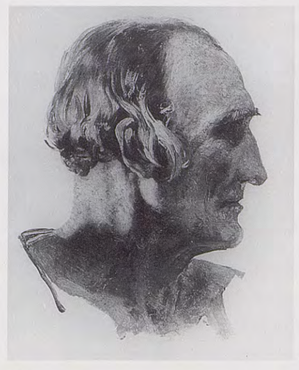
HISTORIQUE: Donné aux Musées nationaux en 1925 par Mme Andral (R. F. 2592). Déposé au Musée de Versailles (M. V. 6015).

EXPOSITIONS: *Portraits du siècle,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1883, n° 103.

BIBLIOGRAPHIE: L. Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle,* Paris, 1914, p. 57 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 134 (repr.); reéd. française, Paris, 1991, n° 134 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* 1979, n° 43, pp. 42, 43, fig. 15 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 206-209 – C. Constans, *Musée national du château de Versailles. Catalogue des peintures,* Paris, 1980, p. 60.

Etude critique p. 96

MUSÉE NATIONAL DU CHÂTEAU, VERSAILLES (M. V. 6015)



1762
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Auteur inconnu

Il est réduit à la tête, vue de profil à droite, avec naissance des épaules, se détachant sur un fond clair. C'est un homme d'une cinquantaine d'années, à la calvitie frontale commençante, au nez arqué, au menton volontaire, à l'arcade sourcilière prononcée.

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition en 1952 et passe alors pour le portrait de Lebrun catalogué par Clément (n° 109).

EXPOSITIONS: *Cent portraits d'hommes,* Charpentier, Paris, 1952, n° 34*b* – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 27 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 79 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 23 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 171, repr. n° 277 (coul.).

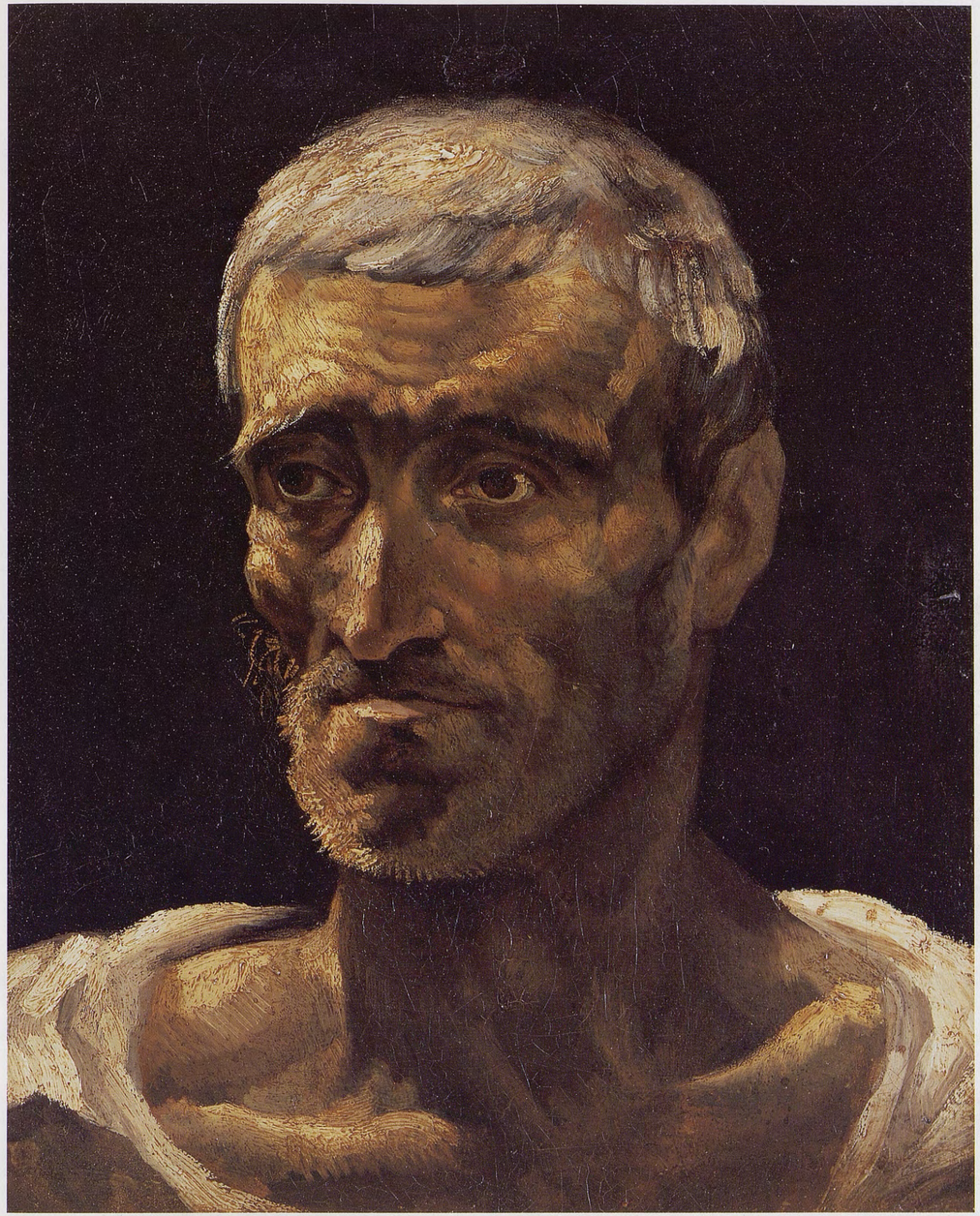
BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 172 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 178 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* 1979, n° 43, p. 42 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 344 note 130 – L. Eitner, "Exhibition Reviews: The Géricault Bicentenary", in *Burl. Mag.,* janvier 1992, p. 51, note 2.

Etude critique p. 98

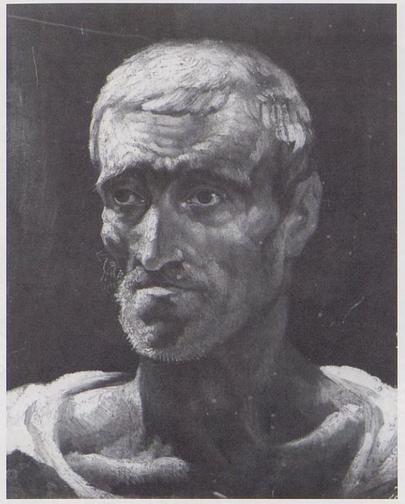
COLLECTION PARTICULIÈRE

1763
PORTRAIT. ÉTUDE POUR LE PÈRE DU RADEAU DE LA MÉDUSE

Huile sur toile, h. 0,462; l. 0,372



Cat. 1763 *Portrait. Etude pour le père du Radeau de la méduse*
Huile sur toile, h. 0,462; l. 0,372
Musée des Beaux-Arts, Besançon (Inv. 896.1.237)



La tête présentée de face se tourne légèrement de trois quarts vers la gauche. Le buste est vu seulement jusqu'à la clavicule très saillante. Une chemise très échancrée repose sur les épaules.

HISTORIQUE: Entré au Musée de Besançon en 1896 avec la collection Jean Gigoux, il aurait passé auparavant dans la vente Lherbette, selon ce que dit Clément, qui catalogue ce tableau dès 1867.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 78 – *Besançon, le plus ancien musée de France,* Arts Décoratifs, Paris, 1957, n° 53 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 5; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 4 – *Peinture et dessin en France de 1750 à 1830,* Gray, Besançon, Belfort, Dôle, 1977-1978, n° 25 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 29 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 172, repr. n° 278 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 97 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 103 – A. Estignard, *Jean Gigoux,* Besançon, 1895, p. 111, p. 4 – J. Magnin, *La peinture et le dessin au Musée de Besançon,* Dijon, 1919, p. 231 – A. Chudant, *Catalogue des peintures et dessins du Musée de Besançon,* Besançon, 1929, n° 79 – *Musée de Besançon,* Paris, 1970, s. p. (repr.) – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 171, n° 103, pl. 103 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 453, n° 103 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 188 (repr.), pl. XLVIII (coul.) – P. Mazars, «Enfin, c'est l'heure de Géricault», in *Figaro Magazine,* 3 novembre 1979, p. 88 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 182, 184, fig. 173 – M. Schneider, *Un rêve de pierre,* Paris, 1991, pp. 106 (coul.), 179.

Etude critique p. 98

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. 896.1.237)

1764
PORTRAIT DE FEMME

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Auteur inconnu

Elle est vue de face, coiffée d'un chapeau noir noué sous le menton. Un col blanc se détache sur la robe imprimée à petits motifs.

HISTORIQUE: On a faussement attribué à ce tableau le n° 110 de Clément (1868 et 1879, n° 104 en 1867). D'après les renseignements donnés par le musée, proviendrait de la vente du comte d'Houdetot. Cependant, aucun des numéros catalogués sous le nom de Géricault dans la vente de ce collectionneur, Drouot, Paris, 12-14 décembre 1859, ne correspond à ce portrait de femme. Acheté par la Ville en 1871 (250 francs) à M. Galbrund.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 235.

BIBLIOGRAPHIE: R. Bouyer, «Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 2 – *Musée du Havre, catalogue,* Le Havre, 1961, n° 86 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Naturalisme de Géricault», in *Le Peintre,* 15 octobre 1962, p. 10, h.-t. (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 76, n° 2, pl. II – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 8 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454 (n° 110) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 170 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* 1979, n° 43, p. 42, note 78 – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 98

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LE HAVRE (Inv. 162)

1765
PORTRAIT DE FEMME

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,381

Elle est vue de face, vêtue d'une robe à col blanc. Les cheveux bruns, séparés par une raie médiane, sont coiffés en un chignon torsadé, des boucles frisées encadrant les joues.

HISTORIQUE: Pourrait avoir figuré dans le lot 15 de la vente après décès de Géricault, hôtel de Bullion, Paris, 2-3 novembre 1924: «Quarante figures académiques, têtes d'études et portraits». Catalogué par Clément sous le n° 110 en 1867, n° 116 en 1868 et 1879 comme appartenant à M. Walferdin (0,46x0,37). Doit correspondre au n° 129 de la vente de ce collectionneur, Drouot, Paris, 12-16 avril 1880 (0,45x0,35), ce qui serait confirmé par une inscription au dos de l'œuvre: «Vente Walferdin 15 avril 1880 sous le n° 129 [...] Le portrait fut acquis par M. Walferdin à la vente de l'atelier de Géricault, le 2 novembre 1824 – Il a été peint vers 1820». Légué au Musée de Béziers par Adalbert de Faniez en 1896 qui l'a acheté à la vente Walferdin, un catalogue de cette vente au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale porte en marge le nom «Faniez».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 90 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 16; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 17 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 22 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 18 (coul.) – *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830,* Sydney, Melbourne, 1980-1981, n° 51 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 110 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 116 – *Musée de la ville de Béziers, Catalogue,* s. l., s. d., p. 25, n° 76 – L. Rosenthal, «L'exposition du centenaire de Géricault», in *L'Amour de l'Art,* juin 1924, p. 205 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 31 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Naturalisme de Géricault», in *Le Peintre,* 15 octobre 1962, p. 10 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 77, n° 3, pl. II – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 8 – H. Lüthy, «Géricault in Los Angeles», in *Neue Zürcher Zeitung,* 20 novembre 1971, p. 37 – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 454, n° 116 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 120 (repr.) – L. Johnson, «La grosse Suzanne uncovered. Shorter notices», in *Burl. Mag.,* avril 1981, pp. 216 (fig. 39), 218, 281 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 93, fig. 77, 95, note 136 – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, p. 8 (texte par H. Lüthy) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, pp. 97, fig. 1, 98, cité au n° P21.

Etude critique p. 98

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BÉZIERS (Inv. 76)

1766
PORTRAIT PRÉSUMÉ D'ALEXANDRINE-MODESTE CARUEL DE SAINT-MARTIN

Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,311

Ecole française du XIXe siècle

HISTORIQUE: Vente Sotheby, New York, 17 octobre 1990, n° 4.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Paris, 1991, n° A 273.

Etude critique p. 110 note 91

COLLECTION PARTICULIÈRE

1767
PORTRAIT DU NÈGRE JOSEPH

Huile sur toile, h. 0,465; l. 0,380

Sa tête est présentée de trois quarts à gauche, posée sur le haut du buste. Il porte une moustache. Il est vêtu – mais en débraillé – d'une vareuse militaire bleue dont le col est largement ouvert. Sur l'épaule gauche, une patte rouge. Une radiographie, réalisée en 1985, a fait apparaître un autre visage sous celui du modèle.

HISTORIQUE: L'œuvre est cataloguée par Clément dans le supplément de l'édition de 1879 (n° 104*bis,* 0,45x0,38): elle appartient alors à Georges Duplessis. Réapparaît en 1953 à l'exposition de Winterthur (coll. part. suisse). Figure dans l'ouvrage *Sammlung Hans E. Bühler,* 1956, sous le n° 22. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 25: acheté 1, 458 000 livres par Eugène Thaw, New York. Acquis par le J. Paul Getty Museum en 1985.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 86, pl. XVII – *De Géricault à Matisse,* Petit-Palais, Paris, 1959, n° 62 – *Welt-Kulturen und moderne Kunst,* Haus der Kunst, Munich, 1972, pp. 29 (repr.), 35, n° 5 – *Géricault (1791-1824),* The Fine Arts Museum, San Francisco, 1989, n° 42 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 173, repr. n° 276 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément peintures n° 104*bis* – S. Wichmann, «Die Géricault-Ausstellung in Winterthur», in *Kunstchronik,* mars 1954, p. 63 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, pp. 255, fig. 23, 258 – P. Dubaut, *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 22 (repr.) – P. du Colombier, «De Géricault à Matisse», in *Journal de l'Amateur d'Art,* n° sp., mars-avril 1959, p. 7 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 8, fig. 4 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 151, fig. 92 – V. Prokofiev, Moscou, 1963, face p. 152 (coul.) – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1966, p. 73 – K. Berger et D. Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *the Massachusetts Review,* spring 1969, s. p., fig. 13 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 172, n° 106, pl. 105 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 471, n° 104*bis* – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 166 (repr.), pl. XLVI (coul.) – *Catalogue: Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 232, fig. A – L. Eitner, 1983, pp. 182, 185, fig. 174 – *The J. Paul Getty Museum Journal,* vol. 14, 1986, p. 220, n° 129 (repr.) – B. B. Fredericksen, *Masterpieces of painting in the J. Paul Getty Museum,* Malibu, 1988, n° 36 (coul.) – H. Honour, *L'image du Noir dans l'art occidental,* Houston, Paris, 1982, pp. 32, fig. 17 (coul.), 252, note 102 – *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the collections,* Malibu, 1991, p. 123.

Etude critique pp. 99, 119

THE J. PAUL GETTY MUSEUM, MALIBU (Inv. 85.PA.407)

1768
PORTRAIT D'UNE NÉGRESSE

Huile sur toile, h. 0,405; l. 0,320

Auteur inconnu

Sa tête grandeur nature est vue de trois quarts à gauche, coiffée d'un mouchoir brun rouge. La bouche entrouverte laisse voir les dents blanches. Le fond est vert.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 (n° 121), en 1868 et 1879 (n° 127), avec les dimensions 0,39x0,31, comme appartenant à His de La Salle. Ce tableau fait partie de la collection municipale de la ville de Bayonne et a été donné directement à celle-ci par Léon Bonnat, selon un ancien inventaire de cette collection datant de 1887 environ, indépendamment de sa collection léguée à sa mort et qui forme le Musée Bonnat proprement dit. En dépôt au Musée Bonnat.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 12, pl. V – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 34 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P. 29 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 296, repr. n° 369 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 121 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 127 – C. Gruyer et Ph. Jolyet, *Musée Bonnat,* Bayonne, 1903, p. 165, n° 91 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 48 (repr.) – P. Gaudibert, «Géricault», in *Europe,* octobre 1954, p. 98 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 9, fig. 13 – K. Berger, trad., Paris, 1968, n° 57 (repr.) – K. Berger et D. Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts Review,* spring 1969, s. p., fig. 10 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, n° 127 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 219 (repr.), pl. LII (coul.) – L. Eitner, Londres, 1983, p. 359 note 119 – V. Ducourau, *Le Musée Bonnat à Bayonne,* Paris, 1988, p. 96 (coul.).

Etude critique p. 99

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Dépôt de la Collection Municipale. Inv. 253)

1769
PORTRAIT D'UN ORIENTAL

Huile sur toile, h. 0,593; l. 0,480

Auteur inconnu

La tête, plus grande que nature, est tournée de trois quarts vers la gauche, les yeux regardant dans la même direction. Il porte une moustache. Une longue écharpe rayée, nouée en turban, entoure son fez rouge. Il est vêtu d'une chemise blanche, d'un gilet brodé et d'une pelisse au col bordé de fourrure.

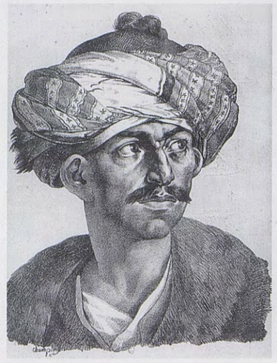
HISTORIQUE: Catalogué par Clément en 1867 (n° 144), 1868 et 1879 (n° 152), dimensions 0,60x0,48, comme appartenant à M. Gigoux. Donné par ce collectionneur au Musée de Besançon en 1886. Il existe de ce tableau une très belle reproduction lithographique, inversée, par Champion, signalée par Clément p. 414.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 66 – *Besançon, le plus ancien musée de France,* Arts Décoratifs, Paris, 1957, n° 54, pl. XXVII – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 23 (coul.) – *L'Europe et la découverte du monde,* Bordeaux, 1960, n° 136, pl. 49 – *Exotische Welten Europäische Phantasien,* Kunstgebäude am Schlossplatz, Stuttgart, 1987, n° 3. 46 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P. 14 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 281, repr. n° 308 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* septembre 1867, peintures n° 144 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, peintures n° 152; reproductions, p. 414 – A. Castan, *Histoire et description des musées de la ville de Besançon,* Paris, 1889, p. 182 – *I.R.A.F., Province, Monuments Civils,* V, Paris, 1891, p. 258 – J. Magnin, *La peinture et le dessin au Musée de Besançon,* Dijon, 1919, p. 231 – A. Chudant, *Catalogue des peintures et dessins du Musée de Besançon,* Besançon, 1929, n° 80 – L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 258 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 70, n° 2, pl. I – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 457, n° 152 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 160 (repr.), pl. XXXI (coul.) – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 32, cité au 8*ter.* – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 264-265, fig. 217, 359 note 119 – *Master Drawings by Gericault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 185, cité au n° 102, fig. 102*a*.

Etude critique p. 99

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. 886.3.4.)



1769 A
PORTRAIT D'UN ORIENTAL

Lithographie

A. Champion (début XIXe siècle)

Reproduction inversée du cat. 1769; signée en bas à gauche «Champion».

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, reproductions p. 414 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 160 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 227, cité au n° 23 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 407, cité au n° 281.

Etude critique p. 99

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1770
DEUX TÊTES D'ORIENTAUX

Pierre noire et aquarelle, h. 0,135; l. 0,195

Coiffés de turbans, l'un est vu de face, l'autre de trois quarts à droite. Verso: cf. cat. 1720.

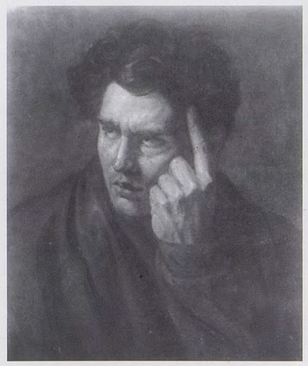
HISTORIQUE: Vente Eugène Delacroix, Drouot, Paris, 22-27 février 1864, n° 670: adjugé 32 francs. Par la suite, collections Georges Aubry, Paris; Maurice Gobin, Paris.

EXPOSITIONS: *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1276 – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 73 (repr.) – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 61 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 283, repr. n° 310 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 58 (repr.) – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 39 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, p. 111, cité au n° 160, fig. 160-1 (détail).

Etude critique pp. 99, 117

COLLECTION PARTICULIÈRE



1771
PORTRAIT D'HOMME DIT DE LORD BYRON

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,490

Signature apocryphe à droite: *T. Géricault*

La tête tournée vers la gauche, sourcils froncés, il appuie sa main gauche contre sa joue, l'index sur la tempe. Cheveux bruns bouclés. Grande cape verte.

HISTORIQUE: L'exposition des *Ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains* présente sous le n° 178 une «Tête d'homme dite le Penseur, ou Portrait de lord Byron, 0,61x0,50. Collection de M. J. Claye». Acheté par Alfred Bruyas à Jules Claye en avril 1875 après négociation par Th. Silvestre. Légué par Bruyas au Musée Fabre en 1876.

EXPOSITIONS: *Exposition... des Alsaciens-Lorrains,* Palais de la présidence du Corps législatif, Paris, 1874, n° 178 – *French Art, 1200-1900,* Royal Academy of Arts, Londres, 1932, n° 336; commemorative catalogue, n° 402 – *Chefs-d'œuvre de l'art français,* Palais national des Arts, Paris, 1937, n° 339 – *D'Ingres à Cézanne,* Salon du Sud-Est, Lyon, 1938-1939, n° 29 – *Les chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier,* Orangerie, Paris, 1939, n° 55 – *La pintura francesca de David a nuestros dias,* Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1939, n° 65; Salón nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1940, n° 47 – *The painting of France since the French Revolution,* M. H. de Young Memorial museum, San Francisco, 1940-1941, n° 49 – *French painting from David to Toulouse-Lautrec,* Metropolitan Museum of art, New York, 1941, n° 63 – *Huit siècles de vie britannique à Paris,* Galliera, Paris, 1948, pp. 45 (repr.), 103, n° 534 – *L'Exposition des peintures françaises du XVIIe au XIXe siècle,* Tokyo, Yamaguchi, Nagoya, Kamakura, 1983, n° 34 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Le trésor de la curiosité,* II, Paris, 1858, p. 515 – Th. Silvestre, *Lettres à Alfred Bruyas,* Bibl. d'art et d'archéologie, Fondation J. Doucet, Ms 215 (lettres des 14, 17 avril, 1er septembre 1875) – Th. Silvestre, *Lettres à Alfred Bruyas,* Bibl. municipale de Montpellier, Ms 365 – A. Bruyas, *Musée de Montpellier,* Paris, 1876, p. 578, n° 97 – *I.R.A.F., Province, Monuments civils,* I, Paris, 1878, p. 212 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 166 – Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon,* XIII, Leipzig, 1920, p. 460 – Duc de Trévise, «Géricault, peintre d'actualités», in *La Revue de L'Art,* mai 1924, p. 298 – A. Joubin, *Le Musée de Montpellier,* Paris, 1926, n° 560 – G. B., «Le XIXe siècle», in *L'Amour de l'Art,* janvier 1932, p. 25, fig. 70 – J. Blanche, «L'exposition française de Londres», in *G.B.A.,* janvier 1932, p. 86 (repr.) – L. Gillet, «Le portrait français», in *L'Art vivant,* janvier 1932, p. 36 (repr.) – L. Gillet, *Le trésor des musées de province,* Paris, 1934, p. 222 – L. Duca, «L'arte francese in le mostre», in *Emporium,* octobre 1937, p. 527 (repr.) – D. Lord, "Nineteenth century French portraiture", in *Burl. Mag.,* juin 1938, pp. 255, pl. II-A, 259 – J. Goulinat, «Les chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier», in *Le dessin,* mars 1939, p. 456 – A. Joubin, «Le Musée de Montpellier à l'Orangerie des Tuileries», in *Beaux-Arts,* 24 mars 1939, p. 2 (repr.) – J. Adhémar et D. Sutton, «Huit siècles de vie britannique à Paris», in *Arts,* 14 mai 1948, p. 8 (repr.) – G. Whittet, «London commentary», in *The studio,* janvier 1953, p. 26 – J. Siegfried, "The romantic artist as a portrait painter", in *Marsyas,* VIII, 1957-1959, p. 35, note 24, fig. 9 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 92-94, n° 18, pl. VI – A. Trèves, «Anniversaires 1974: Géricault», in *Le Peintre,* 1er juillet 1974, p. 12 (repr.), 16 – R. Huyghe, *La relève de l'imaginaire,* Paris, 1976, pp. 167, 175, fig. 191 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 159 (repr.).

Etude critique p. 101

MUSÉE FABRE, MONTPELLIER (Inv. 876-3-36)

1772
JEUNE GARÇON AU BONNET ROUGE

Huile sur toile, h. 0,314; l. 0,273

Auteur inconnu

De profil à gauche, coiffé d'un bonnet rouge. Cheveux blonds.

HISTORIQUE: Proviendrait de la collection David d'Angers d'après une inscription au dos du tableau: «Géricault de la collection David d'Angers à qui Géricault l'avait donné». A appartenu ensuite à Léon Bonnat qui l'a légué à la ville de Bayonne avec l'ensemble de sa collection, par testament du 27 mars 1922.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 5, pl. IV.

BIBLIOGRAPHIE: J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 164.

Etude critique p. 101

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. L. B. 1041)

1773
PORTRAIT D'ENFANT

Huile sur toile, h. 0,240; l. 0,170

Auteur inconnu

De profil à gauche, cheveux bouclés, collerette blanche tuyautée.

HISTORIQUE: Apparaît en 1956 dans l'ouvrage consacré à la collection Bühler, de Winterthur. Indiqué comme provenant de la collection Binder, Paris. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 4 (adjugé £ 5940).

BIBLIOGRAPHIE: Sammlung Hans E. Bühler, Winterthur, 1956, n° 2 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 75 (repr.).

Etude critique p. 102

COLLECTION PARTICULIÈRE

1774
JEUNE GARÇON AU GRAND BONNET

Papier marouflé sur toile, h. 0,450; l. 0,345

Daté en bas à gauche: *2 janvier 1821*

Auteur inconnu

De face, les yeux regardant vers le haut, coiffé d'un haut bonnet de laine d'où s'échappent quelques mèches blondes.

HISTORIQUE: Publié par F.-H. Lem en 1963 comme appartenant à une collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «A propos de Géricault», in *Le Peintre,* 1er janvier 1963, pp. 9, 10 (repr.).

Etude critique p. 102

COLLECTION PARTICULIÈRE

1775
TÊTE D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,510; l. 0,410

Auteur inconnu

Homme jeune de trois quarts à gauche, imberbe, cheveux bruns frisés. Chemise à col blanc sur vêtement sombre.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Eugène Marlier, galerie Le Roy, Bruxelles, 11-14 mai 1920, n° 11 (repr.), comme «Le dernier survivant de la Méduse». Adjugé 5200 francs. On le retrouve à la vente Fisher, Lucerne, 17-24 novembre 1951, n° 2423 (repr.).

Etude critique p. 102

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1776
PORTRAIT DE FEMME

Huile sur toile, h. 0,500; l. 0,430

Auteur inconnu

Vue en demi-buste, la tête légèrement tournée vers la gauche. Cheveux noirs relevés en chignon et coiffés en anglaises sur les côtés. Manteau à col de fourrure rond.

HISTORIQUE: Legs Requien au Musée Calvet d'Avignon.

EXPOSITIONS: *La femme dans l'art français,* Palais des beaux-arts, Bruxelles, 1953, n° 60 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 71 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° P. 31 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – J. Girard, *Catalogue..., Musée Calvet,* Avignon, 1909, n° 172 – J. Girard, *Catalogue..., Musée Calvet,* Avignon, 1924, n° 193 – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 94, n° 19, pl. VII – L. Johnson, "Géricault in Los Angeles", in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 253 (repr.).

Etude critique p. 102

MUSÉE CALVET, AVIGNON (Inv. 193)

1777
JEUNE PEINTRE À SON CHEVALET

Huile sur toile, h. 0,280; l. 0,300

Auteur inconnu

De profil à gauche, assis sur un cube d'atelier, devant son chevalet. Il porte une casquette et une grande blouse brun-jaune de peintre. Toiles sur châssis au fond à gauche.

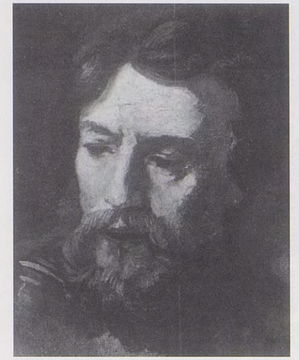
HISTORIQUE: Apparaît en 1923 et 1924, 1927, 1936, 1937, 1938, prêté par Pierre Dubaut à des expositions. Entre dans la collection Bühler, de Winterthur, avant 1942. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 23 (adjugé £ 18 360).

EXPOSITIONS: *L'art français des XIXe et XXe siècles,* Hôtel de Ville, Prague, 1923, n° 17 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 238 – *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1265 – *Le décor de la vie à l'époque romantique,* Pavillon de Marsan, Paris, 1930, n° 139 – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 9 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 52 – *Quelques maîtres du 18e et du 19e siècle,* Durand-Ruel, Paris, 1938, n° 32 – *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 112 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 88, pl. XIII.

BIBLIOGRAPHIE: R. Bouyer, «Théodore Géricault, d'après l'exposition du centenaire de sa mort», in *Le Figaro artistique,* 8 mai 1924, p. 4 – P. Adry, «L'exposition de Géricault», in *Le Gaulois,* 17 mai 1924, p. 4 – J. Magnin, *Les débuts du romantisme à la Maison de Victor Hugo,* Dijon, 1927, p. 22, note 3 – Auriant, «La peinture romantique au Musée Victor Hugo», in *L'Amour de l'Art,* juillet 1927, p. 253 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 30 (repr.) – "America sees Géricault...", in *Art Digest,* 15 novembre 1936, p. 6 – P. Adry, «L'exposition Géricault», in *L'Amour de l'Art,* mai 1937, p. 41 – J. de Laprade, «Une magnifique exposition d'œuvres de Géricault...», in *Beaux-Arts,* 14 mai 1937, p. 8 (repr.) – *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 23 (repr.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 146, fig. 53 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 167 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 87, n° 14 – H. Keller, «Géricault: Der Verwundete soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1966, t. 28, pp. 138, 143, note 13 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 163 (repr.).

Etude critique p. 102

COLLECTION PARTICULIÈRE



1778
TÊTE D'HOMME BARBU

Huile sur toile, h. 0,295; l. 0,240

Auteur inconnu

Il a le visage tourné vers la droite (gauche du tableau), le regard abaissé.

HISTORIQUE: Vente Impressionnist and modern paintings and sculpture, Sotheby Parke Bernet, Londres, 1er décembre 1976, Property of James Bomford, Esq., n° 80 (repr.); provenance indiquée à cette vente: collection Binder et Pritchard.

EXPOSITIONS: *Exhibition of Paintings of the French School, The Bomfort Collection,* organisée par the Arts Council à Manchester, City Art Gallery; Leeds, Temple Newsam House; Wakefield, City Art Gallery; 1945, n° 1.

Etude critique p. 102

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1779
PORTRAIT DE JEUNE HOMME AU COL OUVERT

Huile sur toile, h. 0,476; l. 0,381

Auteur inconnu

Vu en demi-buste, la tête légèrement tournée vers la droite. Cheveux châtains frisés. Chemise blanche à grand col ouvert sur une veste à cravate nouée, ornée d'un cabochon.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition du *Centenaire* sous le n° 241, comme provenant de la vente Goetz. Aucun numéro de cette vente attribué à Géricault ne correspond à cette peinture. Appartient alors au duc de Trévise; figure ensuite dans la collection de Julius M. Weitzner, puis Walter P. Chrysler, tous deux de New York, d'après le pedigree indiqué par L. Eitner. Figure à la vente Sotheby, Londres, le 5 décembre 1973, sous le n° 9 (adjugé £ 65 000). Vente Sotheby, Londres, 17 juin 1986, n° 10 (adjugé £ 275 000). Vente Sotheby, Londres, 21 novembre 1989, n° 15.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 241 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 50 – *Etudes et portraits d'hommes,* Lebel, Paris, 1937, n° 21 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Knoedler, New York, 1938,

COLLECTION PARTICULIÈRE

nº 25 – *French romantic artists,* Museum of Art, San Francisco, 1939, nº 19 (repr.) – *Golden Gate International Exposition,* Palace of Fine Arts, San Francisco, 1940, nº 269 (repr.) – *French paintings 1789-1929 from the collection of Walter P. Chrysler, Jr,* Art Institute, Dayton, 1960, nº 13 (repr.) – *Nineteenth and twentieth century French masters,* Finch College Museum of Art, New York, 1962, nº 21 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, nº 53 (repr.) – *Géricault (1791-1824),* The Fine Arts Museums, San Francisco, 1989, nº 27.

BIBLIOGRAPHIE: F. Fels, «Géricault», in *Les Nouvelles Littéraires,* 26 avril 1924 (repr.) – A. Frankfurter, "The apostles of romanticism", in *Art News,* 26 novembre 1938, pp. 9 (repr.), 20 – J. Sweeney, "Three romantics", in *Parnassus,* décembre 1938, p. 13 – P. Kelleher, "A sculpture and painting by Théodore Géricault", in *Gallery notes,* janvier 1953, p. 7, note 8 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 83, 84, nº 11, pl. IV – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 455, nº 129 – «Arte oggi – Le Aste», in *Bolaffi Arte,* mars 1974, pp. 82, 83 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 167 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 364, cité au nº 128.

Etude critique p. 102

COLLECTION PARTICULIÈRE

1780
TÊTE DE JEUNE HOMME

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,375

Auteur inconnu

Vu de profil à gauche, cheveux courts coiffés en arrière, profil très droit, yeux baissés. Chemise blanche à col rabattu.

HISTORIQUE: Correspond sans doute au nº 24 de la vente M. A. B. [Achille Boucher], 42, rue des Jeûneurs, Paris, 19-20 avril 1850. Vente galerie Charpentier, Paris, le 20 mars 1959, nº 197, adjugé 1 250 000 francs donné à cette vente comme ayant fait partie de la collection Chennevières; à l'exposition chez Aubry en 1964; on ajoute qu'auparavant il aurait fait partie de la collection Marquiset.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Paris, Aubry, 1964, nº 31 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: R. Lebel, Paris, s. d. [1960], pp. 10, 16, note 37, fig. 14 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 148 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 103

COLLECTION PARTICULIÈRE

1781
TÊTE DE JEUNE HOMME LES YEUX CLOS

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,370

Auteur inconnu

De profil, la tête renversée en arrière, les yeux fermés. Cheveux bruns. Grand col blanc.

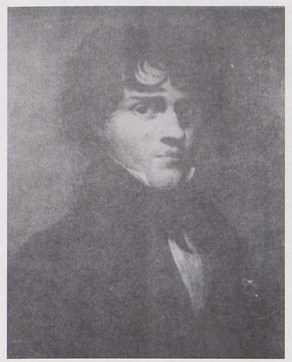
HISTORIQUE: Apparaît en 1923 à l'exposition de Prague, où il est prêté par Pierre Dubaut. Reste la propriété de la famille de ce collectionneur.

EXPOSITIONS: *L'art français des XIXe et XXe siècles,* Hôtel de Ville, Prague, 1923, nº 18 (repr.) – *Géricault,* Charpentier, Paris, nº 131 – *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, nº 1263.

BIBLIOGRAPHIE: J. Guenne, «La peinture française», in *L'Art vivant,* 15 juin 1927, face p. 450 (coul.) – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 146, fig. 55 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 170, nº 99, pl. 100 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 151 (repr.) – M. Schneider, *Un rêve de pierre – Le Radeau de la Méduse. Géricault,* Paris, 1991, pp. 161 (coul.).

Etude critique p. 103

COLLECTION PARTICULIÈRE



1782
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,530; l. 0,440

Signature apocryphe en bas à gauche: *Van Dael par Géricault*

Auteur inconnu

Vu en buste, la tête légèrement tournée vers la droite. Imberbe, cheveux bruns frisés, il porte une chemise blanche resserrée dans une cravate et une redingote sombre.

HISTORIQUE: Apparaît en 1958 dans l'ouvrage consacré aux tableaux et dessins de Géricault de la collection Maurice Gobin.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, nº 91.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], nº 51 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 88, 89, nº 15, pl. VII – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº A 156 (repr.).

Etude critique p. 103

COLLECTION PARTICULIÈRE

1783
PORTRAIT DE JEUNE HOMME ASSIS

Huile sur toile, h. 0,285; l. 0,205

Auteur inconnu

La tête est vue de face, le buste et les jambes tournées vers la gauche. Il porte un grand manteau boutonné.

HISTORIQUE: Acquis de M. Henri Hecht par la ville de Lyon en 1886.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 134, repr. nº 187 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: Catalogue sommaire des musées de la ville de Lyon, Lyon, s. d. [1902], p. 59, nº 301 – P. Dissart, *Le Musée de Lyon,* Paris, 1912, p. 27 – M. Vincent, *Catalogue du Musée de Lyon,* VII, Lyon, 1956, pp. 59, 60, nº VII – 32, pl. XI 2 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – R. Jullian, «Tableaux français au Palais des beaux-arts», in *L'Œil,* juin 1967, p. 7, fig. 5 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, nº 1 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, p. 178 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, p. 67, cité au nº 22, fig. 22*a* – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 134, cité au D. 5 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 365, cité au nº 133.

Etude critique p. 103

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LYON (Inv. B. 391)

1784
ÉTUDES POUR UN PORTRAIT DE JEUNE HOMME ASSIS

Plume, h. 0,257; l. 0,182

Un jeune homme assis, vêtu d'une large redingote ouverte, à double boutonnage, tenant un livre dans la main droite, et le bras gauche accoudé sur un appui, est repris quatre fois, avec des variations légères dans la pose. Etude de la tête seule en haut à droite.

HISTORIQUE: Don G. Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, nº 237 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, nº 14 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, nº 22 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, nº D-5 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, nº 133, repr. nº 186.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, Catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, n° 1403 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° 1 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 365, cité au n° 134.

Etude critique p. 103

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 909-34-2)

1785
PORTRAIT DE JEUNE GARÇON

Huile sur toile, h. 0,465; l. 0,380

Auteur inconnu

Il est vu de face, la tête légèrement tournée vers la droite, cheveux châtains, le regard mélancolique. Le col blanc de la chemise se détache sur un gilet foncé et un manteau clair. Fond sombre.

HISTORIQUE: Don de M. Paul Boucher au Musée du Mans.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 261*bis* – *Les chefs-d'œuvre des musées de province,* Carnavalet, Paris, 1933, n° 37, face p. 68 (repr.) – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 15; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 16 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 72 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 139, repr. n° 197 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée de peinture et d'histoire naturelle du Mans,* Le Mans, 1892, n° 161 – A. Le Feuvre et A. Alexandre, *Catalogue du Musée des arts,* Le Mans, 1932, p. 33, n° 144 (repr.) – M. Gauthier, Paris, 1935, p. 32 (repr.) – L. Eitner, "The sale of Géricault's studio in 1824", in *G.B.A.,* février 1959, p. 124, note 7 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 95, n° 20, pl. VII – L. Johnson, «Géricault in Los Angeles», in *Burl. Mag.,* décembre 1971, p. 773 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 233 (repr.), pl. LX (coul.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979, pp. 226, 227 – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 205, 347 note 212.

Etude critique p. 103

MUSÉE DE TESSÉ, LE MANS (Inv. 10.265)

1786
PORTRAIT D'UN ÉCOSSAIS

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,500

Auteur inconnu

Vu en buste, de face, les yeux regardant à gauche. Coiffé d'un béret bleu clair à pompon rouge, il porte un manteau écossais.

HISTORIQUE: Apparaît à l'exposition de Winterthur en 1953 où il est prêté par le collectionneur Maurice Gobin.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 94.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 57 (repr.) – F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, p. 104, n° 1, pl. X – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 154.

Etude critique p. 103

COLLECTION PARTICULIÈRE

1787
UN ÉCOSSAIS

Huile sur toile, h. 0,260; l. 0,220

Auteur inconnu

De face, le visage tourné vers la droite, la main gauche à la hanche, s'appuyant sur un bâton de la main droite. Large ceinture et gibecière de peau à la taille, un tartan enroulé lui barrant la poitrine. Chemise blanche. Béret orné de plumes.

HISTORIQUE: D'après l'historique communiqué par le donateur, a fait partie de la collection du docteur Voillemot vers 1937, puis Claude Offenstadt vers 1952. Fait partie de la donation Germaine Henry-Robert Thomas au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 55 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 31 – *Géricault,* Winterthur, 1953, n° 95 – *La collection Germaine Henry-Robert Thomas,* Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris, 1974, n° 48 (repr.) – *La donation Germaine Henry-Robert Thomas. Peintures, sculptures et objets d'art,* Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1976, sans n° (attr. à).

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Géricault portraitiste», in *L'Arte,* juin-juillet 1963, pp. 87, 88, n° 55 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 155 (repr.).

Etude critique p. 103

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, PARIS

1788
TÊTE D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,320; l. 0,290

Auteur inconnu

Tête dressée de profil à droite, coiffé d'une casquette, il porte barbe et moustache.

HISTORIQUE: D'après le catalogue de l'exposition Marlborough en 1952, où il apparaît: collection docteur Playfair, Glasgow; prêté par the Hon. Michael Astor.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 67.

Etude critique p. 103

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1789
PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Papier marouflé sur toile, h. 0,380; l. 0,280

Auteur inconnu

De trois quarts à gauche, vêtu d'un manteau à col de fourrure, il porte une grande casquette.

HISTORIQUE: Ancienne collection Pierre Dubaut. Apparaît à la vente de tableaux anciens et modernes, Marseille, 13 décembre 1958, n° 118. Appartient en 1963 à G. Testori, Novate.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 94 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 161 (repr.).

Etude critique p. 103

COLLECTION PARTICULIÈRE

1790
TÊTE D'HOMME

Huile sur toile, h. 0,140; l. 0,130

Auteur inconnu

De profil à gauche, cheveux châtains courts.

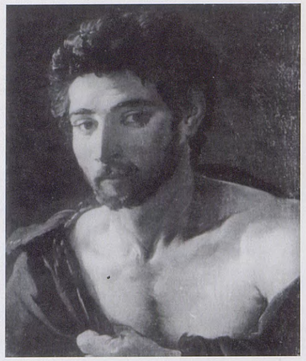
HISTORIQUE: La notice de l'exposition à la Couper Gallery en 1962-1963 le situe auparavant dans la collection Maurice Gobin, puis Gaston Palewski.

EXPOSITIONS: *From Géricault to Daubigny,* Couper, Londres, 1962-1963, n° 29 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: "From Géricault to Daubigny at the Couper Gallery", in *The illustrated London news,* 29 décembre 1962, p. 1059 (repr.).

Etude critique p. 103

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1791
PORTRAIT D'HOMME BARBU

Huile sur toile, h. 0,630; l. 0,510

Auteur inconnu

Vu en buste, la tête légèrement vers la gauche. Torse nu, il retient de la main gauche le manteau qui recouvre ses épaules. Cheveux bruns courts, barbe fine en collier et moustache.

HISTORIQUE: Publié par M. Léon Suzor en 1933 comme lui appartenant. Figure à la vente de tableaux anciens, hôtel Drouot, Paris, 28 février 1973, comme «Ecole française XVIIe siècle», n° 105.

BIBLIOGRAPHIE: L. Suzor, «Un portrait de Géricault par lui-même», in *B.S.H.A.F.,* 1933, p. 143.

Etude critique p. 103

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1792
PORTRAIT DE FEMME

Huile sur toile, h. 0,460; l. 0,380

Attribué à François-André Vincent (1746-1816)

De profil à droite, la tête coiffée d'un bonnet blanc dont les bandeaux couvrent ses joues. Fichu blanc noué sur un manteau brun.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Goetz, Drouot, Paris, 23-24 février 1922, n° 139. Adjugé 900 francs à Pierre Dubaut. Il passe ensuite dans la collection Bühler, de Winterthur, vers 1942. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 26. Acquis par le Musée des beaux-arts de Marseille à cette vente. Réattribution à François-André Vincent par J.-P. Cuzin qui change son titre: «Portrait d'homme de profil».

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 259 – *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 111 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 109, pl. XXV – *«Nouvelles acquisitions du Musée des beaux-arts* 1985-1986», Musée des beaux-arts, Marseille, 1986.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Géricault at Winterthur", in *Burl. Mag.,* août 1954, p. 259 – *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 30 (repr.) – H. Keller, «Géricault: Der Verwundete soldat», in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 1966, t. 28, pp. 138, 143, note 14 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 171 (repr.) – «Au plaisir des musées», in *Le Provençal,* mai 1986.

Etude critique p. 103

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, MARSEILLE (Inv. L. 86.16)

1793
TÊTE DE JEUNE FEMME, D'APRÈS LE GUERCHIN

Huile sur toile, h. 0,400; l. 0,300

Auteur inconnu

De profil à droite, la tête penchée, les cheveux torsadés réunis en chignon sur la nuque. Robe verte décolletée sur une chemise blanche. Détail de la tête de *La Charité* du Guerchin, conservée au Dayton Art Institute, Dayton (Ohio): cf. L. Salerno, *I dipinti del Guercino,* Roma, 1988, n° 111 (repr.).

HISTORIQUE: Apparaît à la vente galerie Georges Petit, Paris, 22-23 mai 1924, collection de la baronne de C... et divers amateurs, n° 27, où ce portrait est adjugé 7900 francs. Toujours sous le nom de Géricault, on le retrouve à la vente du 12 novembre 1967 à Versailles sous le n° 111. Fait partie des collections de la galerie Sun Motoyama, Tokyo, en novembre 1972.

BIBLIOGRAPHIE: «Gallery Sun Motoyama», in *Apollo,* novembre 1972, p. 9 (coul.).

Etude critique p. 104

GALERIE SUN MOTOYAMA, TOKYO

1794
PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Huile sur toile, h. 0,597; l. 0,495

Auteur inconnu

Vue en buste, de face, coiffée d'un foulard en madras orné d'un double ruché de dentelle qui lui encadre le visage. Un grand châle à franges croisé entoure ses épaules.

HISTORIQUE: D'après les renseignements fournis par le musée, vente Henry T. Chapman, Anderson Galleries, New York, 27-29 janvier 1913. Acquis par Charles A. Schieren. Don de ce collectionneur au Brooklyn Museum en 1913.

BIBLIOGRAPHIE: W. Pach, «Géricault in America», in *G.B.A.,* avril 1945, pp. 235, 240 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 169 (repr.).

Etude critique p. 104

THE BROOKLYN MUSEUM, NEW YORK (Acc. n° 13.67)

1795
PAYSANNE DE LA CAMPAGNE ROMAINE

Huile sur toile, h. 0,610; l. 0,500

Auteur inconnu

Vue en buste, elle porte le costume régional; coiffe blanche pliée à pompons, fichu blanc aux pointes glissées dans le corselet noir. Teint basané. Yeux mi-clos. Ce portrait est très proche – mais inversé – de la *Diseuse de bonne aventure,* de Schnetz (Musée de Clermont-Ferrand).

HISTORIQUE: Publié en 1962 par F.-H. Lem comme appartenant à une collection particulière, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Le séjour de Géricault en Italie», in *L'Arte,* juillet-décembre 1962, pp. 192, 195, h.-t. (repr.) – F.-H. Lem, «Réalisme de Géricault», in *Le Peintre,* 1er octobre 1962, p. 8, h.-t. (repr.) – F.-H. Lem, «Le séjour de Géricault en Italie», in *Le Peintre,* 15 décembre 1962, p. 18.

Etude critique p. 104

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1796
FEMME À L'OMBRELLE

Huile sur toile, h. 0,242; l. 0,191

Auteur inconnu

Vue de face, presque entièrement, elle porte un bonnet de dentelle sur des cheveux bruns bouclés, une robe à la taille haute et manches ballonnées ornée d'un col de dentelle. Le bras droit le long du corps, une ombrelle ouverte dans la main gauche. Fond de verdure.

HISTORIQUE: D'après les renseignements fournis par le catalogue du musée, a fait partie des collections P. Detrimont, Paris; Thomas R. Ball, New S. Bourgeois, New York. Acquis par le Smith College Museum of Art en 1919.

EXPOSITIONS: *French painting from the fifteenth century to the present day,* California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1934, n° 107.

BIBLIOGRAPHIE: *Smith College Museum of Art, Catalogue,* Northampton, 1937, pp. 20, 85 (repr.).

Etude critique p. 104

SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON (Acc. n° 1919: 12)

1797
TÊTE D'ÉTUDE

Huile sur toile, h. 0,580; l. 0,430

Signature apocryphe en bas à gauche: Géricault

Auteur inconnu

Il est vu de trois quarts à droite, en buste, la tête et les yeux se tournant vers le spectateur. Il a une longue barbe et de longs cheveux noirs. Pourrait être peint d'après le même modèle que le cat. 1798.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Drouot, Paris, 17 mars 1944, n° 24. Aurait appartenu à la collection Pierre Dubaut, Paris.

Etude critique p. 104

COLLECTION PARTICULIÈRE

1798
TÊTE D'ÉTUDE

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,550; l. 0,450

Auteur inconnu

Vue de trois quarts à droite, légèrement penchée sur le buste, le regard pensif. Longs cheveux et longue barbe noirs.

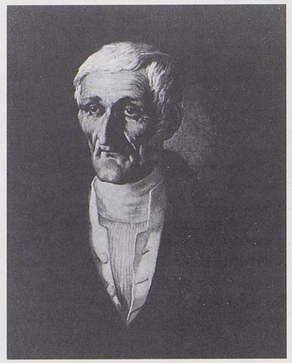
HISTORIQUE: Donné par M. Chaber au Musée de Narbonne en 1879.

EXPOSITIONS: *Les arts du siècle dernier à travers les réserves du musée,* Musée d'art et d'histoire, Narbonne, 1981, n° 19.

BIBLIOGRAPHIE: L. Berthomieu, *Catalogue du Musée de Narbonne,* Toulouse, 1923, n° 123 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 128 (repr.).

Etude critique p. 104

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NARBONNE (n° d'inv. provisoire LB 123)



1799
PORTRAIT D'HOMME ÂGÉ

Huile sur toile, h. 0,600; l. 0,490

Auteur inconnu

Il est vu de face, tournant légèrement la tête à droite (vers la gauche du tableau), la face gauche dans l'ombre. Il est ridé, ses traits sont accentués, sa chevelure est blanche. Il porte un haut col sur une chemise plissée, un gilet blanc, une veste foncée.

HISTORIQUE: Publié par Antonio del Guercio en 1963 comme se trouvant dans la collection Testori, Novate.

BIBLIOGRAPHIE: A. del Guercio, Milan, 1963, p. 152, fig. 95 – P. Gaudibert, «Scelta di libri», in *Paragone,* mars 1964, p. 73 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 160 (repr.).

Etude critique p. 104

COLLECTION PARTICULIÈRE

1800
LE VAGABOND

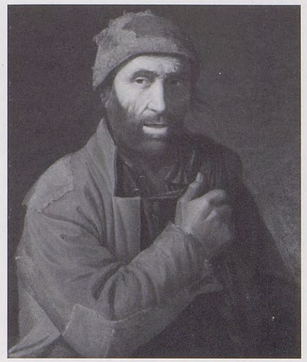
Huile sur toile, h. 0,648; l. 0,540

Auteur inconnu

Il est vu en buste légèrement de trois quarts, regardant vers la gauche. C'est un homme encore jeune, portant une barbe noire. Sa bouche est entrouverte. Il est coiffé d'une toque très râpée et est vêtu d'un manteau rapiécé. Il porte sa main droite sur l'épaule gauche.

HISTORIQUE: Publié en 1945 comme se trouvant dans la collection H. P. Hill, de New York. A la vente Sotheby, Londres, 12 juin 1968, n° 46 (repr.), où il a été adjugé £ 4000 à M. Hauser, il est indiqué comme ayant appartenu auparavant au duc de Trévise, puis à A. Roll avant d'être dans la collection H. P. Hill. Il a appartenu aussi au marchand Jacques Seligman, New York.

EXPOSITIONS: *The Spirit of modern France,* Museum of Art, Toledo, 1946; Art Gallery, Toronto, 1947, n° 20.



BIBLIOGRAPHIE: W. Pach, «Géricault in America», in *G.B.A.,* avril 1945, p. 237, fig. 17 – K. Berger, trad., Paris, 1968, p. 98 – F.-H. Lem, «A propos d'une réédition», in *Le Peintre,* 1er octobre 1968, p. 17 (repr.), note 2 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 165 (repr.).

Etude critique p. 104

COLLECTION PARTICULIÈRE

1801
PORTRAIT D'HOMME

Pierre noire, h. 0,079; l. 0,060

Monogramme apocryphe en haut à droite: *G*

Auteur inconnu

Il est vu de profil à droite. Le portrait est réduit à la tête et au haut du buste, sa calvitie est très prononcée; il a un nez fort, porte barbe et moustache.

HISTORIQUE: Acquis par le Smith College Museum of Art en 1927. Klaus Berger, qui le publie en 1946, indique comme provenance la collection Stephen Bourgeois.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, New York, 1946, n° 41*b* (repr.) – J. H. B. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217.

Etude critique p. 104

SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON (Acc. n° 1927: 17)

1802
CINQ PORTRAITS

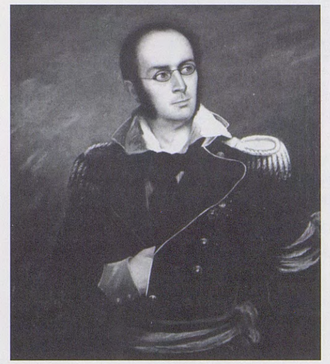
Auteur inconnu

Au milieu la tête d'une femme âgée, coiffée d'un bonnet, à sa droite le buste d'une jeune femme à la face noyée d'ombres, à sa droite le buste d'un homme d'âge mûr en profil absolu à gauche. En haut, deux têtes d'hommes, l'un jeune, l'autre d'âge mûr et chauve.

HISTORIQUE: Connu par une ancienne photographie Druet, Bibliothèque Nationale, Paris.

Etude critique p. 104

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1803
PORTRAIT D'OFFICIER ESPAGNOL

Huile sur toile, h. 0,810; l. 0,710

Auteur inconnu

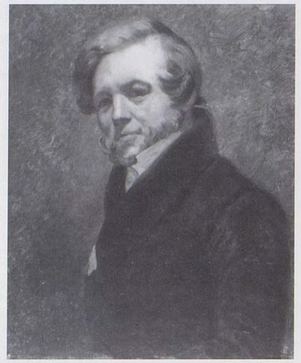
Il est vu de face, la main droite passée sous le revers de son dolman. Il porte lunettes et tourne légèrement la tête pour regarder à sa gauche.

HISTORIQUE: Don M. Bary au Musée du Mans en 1860.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée de peinture et d'histoire naturelle du Mans,* 1892, p. 43, n° 159 – A. Le Feuvre et A. Alexandre, *Catalogue du Musée des arts,* Le Mans, 1932, n° 45.

Etude critique p. 104

MUSÉE DE TESSÉ, LE MANS (Inv. 10.309)



1804
PORTRAIT DU SCULPTEUR DAVID D'ANGERS

Huile sur toile, h. 0,650; l. 0,540

Auteur inconnu

Il est vu en buste et légèrement de trois quarts à gauche regardant le spectateur. Il porte une barbe mais pas de moustache. Fond de frottis.

HISTORIQUE: Porté au catalogue de 1892 du musée comme étant de Géricault. Le catalogue rédigé par Le Feuvre et Alexandre en 1932 le met au nom d'Ary Scheffer avec la mention suivante: «L'authenticité de ce portrait a été établie par une lettre du fils du sculpteur David d'Angers en date du 2 mai 1906, Neuilly s/Seine.» Le Musée de Tessé ne possède pas d'autres renseignements sur l'entrée de ce portrait dans ses collections.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée de peinture et d'histoire naturelle du Mans,* Le Mans, 1892, n° 160 – A. Le Feuvre et A. Alexandre, *Catalogue du Musée des arts,* Le Mans, 1932, n° 235.

Etude critique p. 104

MUSÉE DE TESSÉ, LE MANS (Inv. 10.267)

1805
PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME

Huile sur toile, h. 0,240; l. 0,180

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Apparaît à une exposition en 1937; prêté par Pierre Dubaut. Catalogué par P. Grunchec en 1978 comme se trouvant dans une collection particulière. Vente, Rambouillet, 22 mai 1988, n° 54.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h. c.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 166 (repr.).

Etude critique p. 104

COLLECTION PARTICULIÈRE

1806
PORTRAIT D'HOMME

Huile sur toile, sans dimensions

Auteur inconnu

De trois quarts à droite, cheveux courts, les yeux baissés, col du manteau relevé. Fond sombre.

HISTORIQUE: Ancienne collection du docteur Hermann Eisler.

BIBLIOGRAPHIE: K. Scheffler, «Die Galerie des Neunzehnten Jahrhunderts in Wien», in *Kunst und Künstler,* juillet 1929, pp. 382 (repr.), 384 – O. Benesch, *Collected writings,* IV, Londres, 1973, pp. 91-94, fig. 86.

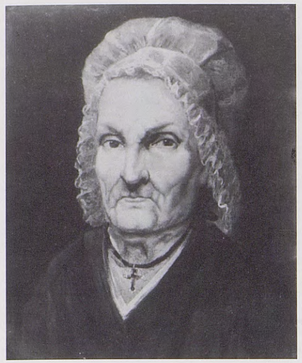
Etude critique p. 104

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1807
PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Auteur inconnu

C'est une femme âgée; elle est vue de face en demi-buste, regardant le spectateur et porte au cou une croix attachée par un ruban noir.



HISTORIQUE: Connu par une ancienne photo Druet, Bibliothèque Nationale, Paris.

Etude critique p. 104

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1808
ÉTUDES DE FEMME

Mine de plomb, h. 0,211; l. 0,276

Buste de femme de face, reprise de la tête de trois quarts à gauche. En bas à droite, esquisse de la bouche et du chanfrein d'un cheval. Recto: cf. cat. 1638.

Etude critique p. 105

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2122 v°)

1809
ÉTUDE DE JEUNE FEMME

Plume et lavis de brun, h. 0,115; l. 0,100

En buste, de profil à gauche, la tête penchée, les cheveux relevés et maintenus par un peigne, des boucles encadrant le visage. Robe à col tuyauté.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 12.

Etude critique p. 105

COLLECTION PARTICULIÈRE

1810
PORTRAIT DE FEMME DE PROFIL

Pierre noire, h. 0,150; l. 0,090

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

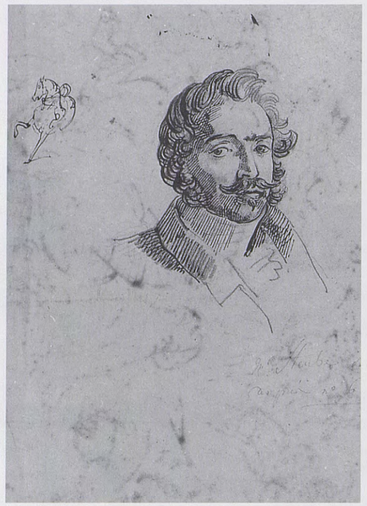
Vue en buste, tournée vers la droite. Robe décolletée à taille Empire, cheveux bruns relevés en chignon torsadé. En haut à droite, croquis du visage de face, et reprise du profil, coupé lors du montage.

HISTORIQUE: Collections Coutan-Hauguet; Mme Fachoire.

EXPOSITIONS: *Timeless Master Drawings,* Wildenstein, New York, 1955, n° 139.

Etude critique p. 105

COLLECTION PARTICULIÈRE



1811
PORTRAIT D'HOMME

Plume et crayon noir, h. 0,279; l. 0,197

Inscription de Géricault en bas à droite: *Mr Steube St/ des prés n° 6*

De trois quarts à droite, cheveux bruns. Il porte favoris, moustache en crocs et mouche. En haut à gauche, croquis d'un cheval et d'un cavalier s'apprêtant à le monter. Recto: cf. cat. 1544.

HISTORIQUE: D'après L. Eitner, collection E. Martin, Londres; Frances S. Jowell, Toronto.

EXPOSITIONS: *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 51 v° (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 92, cité au n° 51.

Etude critique p. 105

COLLECTION PARTICULIÈRE

1812
PLUSIEURS ÉTUDES DE TÊTES

Plume et mine de plomb, *à la vue h. 0,116; l. 0,215

En haut, homme barbu de profil à droite, deux têtes de femme coiffée à l'antique, la première à la mine de plomb, la seconde à la plume, tête d'homme de trois quarts à gauche. En bas, buste de jeune garçon, homme barbu vu de profil perdu à gauche, tête de femme tournée vers la droite, études de jambe et tête de profil coupée. Recto: cf. cat. 1134.

HISTORIQUE: Ancienne collection Coutan-Hauguet.

Etude critique pp. 105, 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1813
TÊTE DE JEUNE FEMME

Pierre noire, h. 0,128; l. 0,105

De profil à gauche, les cheveux séparés en bandeaux se rejoignent en chignon torsadé sur le haut du crâne; des anglaises encadrent le visage. Le recto sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Correspond vraisemblablement au dessin passé à la vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, partie du n° 206: «Quatre dessins à la mine de plomb/cavaliers et amazones», sans

dimensions, adjugé 330 francs à Meyer. Entré à une date indéterminée dans la collection Léon Bonnat. Légué au Musée de Bayonne en 1924.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, p. 16, cité au n° 72.

Etude critique pp. 105, 106

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 2096/NI 775 v°)

1814
PORTRAIT DE FEMME ASSISE

Pierre noire, h. 0,260; l. 0,210

Portrait d'une femme assise vue de profil; ce visage montre une ressemblance avec celui esquissé à mine de plomb au folio 38 r° du carnet de Chicago (t. III, cat. 713). Verso: blanc.

Etude critique pp. 105, 106

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 6 r°)

1815
PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Pierre noire et estompe, h. 0,260; l. 0,210

Portrait de jeune homme en buste à la pierre noire avec jeu d'estompe. En bas, peut-être de la main d'Ulrich, propriétaire du carnet en 1860: «Portrait du jeune Isabey / devenu célèbre peintre de Marine». Le verso, *Satyre dansant et homme portant sur ses épaules le veau du sacrifice,* sera publié dans un tome ultérieur.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 44 v°)

1816
PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Mine de plomb, h. 0,260; l. 0,210

Tête et buste d'un jeune garçon vu de trois quarts à gauche: il s'agit du même modèle qu'au f° 44 v° du carnet de Zurich (cat. 1815). Verso: blanc.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 7 r°)

1817
PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Mine de plomb, h. 0,260; l. 0,210

Profil du jeune garçon représenté aux folios 44 v° et 7 r° du carnet de Zurich (cat. 1815 et 1816). Verso: blanc.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 8 r°)

1818
ÉTUDE DE FEMME DEBOUT

Pierre noire, h. 0,260; l. 0,210

Femme debout étudiée dans une attitude fléchissante; le bas de sa robe est seulement esquissé. Verso: blanc.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 57 r°)

1819
ÉTUDE DE FEMME ASSISE

Pierre noire, h. 0,260; l. 0,210

Femme vue de profil assise, coiffée d'une capeline, le buste seul est poussé, le reste est esquissé. Verso: blanc.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 56 r°)

1820
PORTRAIT DE JEUNE FEMME

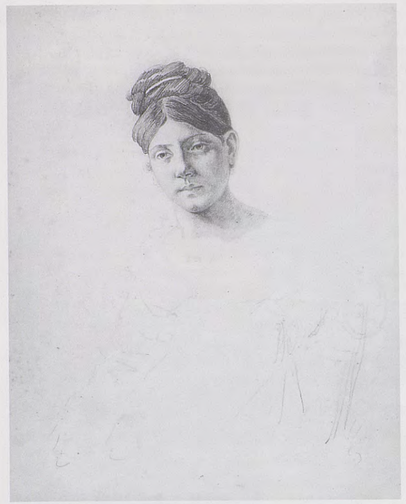
Mine de plomb, h. 0,260; l. 0,210

Tête de jeune femme, étude très poussée; dans la chevelure, le crayon a gravé le papier. Le buste et la position des bras sont à peine indiqués au trait. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, p. 9.

Etude critique p. 105

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 17 r°)



1821
PORTRAIT DE FEMME EN BUSTE

Pierre noire et rehauts de blanc avec usage d'estompe, h. 0,260; l. 0,210

Portrait en buste de jeune femme avec frisettes et collerette.

BIBLIOGRAPHIE: Lee Johnson, «La Grosse Suzanne uncovered?», in *Burl. Mag.,* avril 1981, p. 221, fig. 40 – *Théodore Géricault (1791-1824),* Salander-O'Reilly Galleries, New York, 1987, p. 9, fig. 4.

Etude critique pp. 99, 106

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 47 r°)

1822
NEUF ÉTUDES POUR UN PORTRAIT DE FEMME

Mine de plomb, h. 0,173; l. 0,230

Plus ou moins poussées, neuf études pour un portrait de femme; dans la partie supérieure de la feuille, quatre études la montrent esquissant des pas de danse. Dans les deux esquisses encadrées du bas de la feuille, la femme est assise dans la nature, comme dans le *Portrait de Joséphine* par Prud'hon. Dans le dessin le plus poussé encadré dans l'angle supérieur gauche, la femme coiffée d'un chapeau, que Lorenz Eitner appelle «chapeau de Naples» s'appuie du bras gauche sur un mur bas; derrière elle, une colonne. Verso: cf. t. III, cat. 810.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 32 (repr.).

Etude critique p. 106

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 36 r°)

1823
LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Lithographie, h. 0,240; l. 0,250

Selon Clément, portrait lithographié que Géricault fit d'une jeune mère et de ses enfants, lors de son séjour à Londres: il s'agirait de la famille du bottier, propriétaire de l'appartement où il logeait.

HISTORIQUE: Lithographie très rare, un seul état connu. Sous le dessin, trois inscriptions: «Drawn on Stone paper», «Géricault», «Printed by St Marc, Gazeau / 10, Radcliffe row City Road». L'épreuve du Musée de Rouen porte sous la signature la date de 1821.
Autres épreuves: Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. expo. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 43, repr.; *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-43, repr.) – Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Inv. 450 (cf. cat. expo. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 109, repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1869, lithographies, n° 43 – L. Delteil, New York, 1969, n° 27 (repr.) – S. Lodge, «Géricault in England», in *Burl. Mag.,* décembre 1965, p. 617, note 1 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 350, note 47 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris,

1984, p. 253, cité au n° 376 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 294 – *Da David a Bonnard. Disegni francese del XIX secolo dalla Biblioteca Nazionale di Parigi,* Palazzo Vecchio, Florence, 1990-1991, p. 239.

Etude critique p. 106

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1823 A
LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Plume et encre sur carton lithographique, h. 0,265; l. 0,274

HISTORIQUE: Collection M. Moignon; figure dans un lot collectif à sa vente après décès, Drouot, Paris, 6 mars 1891, n° 144: «Jeune femme et ses trois enfants. Dessin original à la mine de plomb et dessin à la plume sur carton qui est la planche originale, 2 pièces.» Les deux pièces ont été acquises par Prosper Valton: le carton lithographique a été donné par Valton au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, le 20 février 1899 (pour le dessin à la mine de plomb, cf. cat. 1828).

Mise à jour Wildenstein Institute: Selon F. Fossier (1990-1991), «Il s'agit de l'un des rarissimes exemplaires d'un procédé inventé par Géricault consistant à dessiner non pas sur pierre mais sur carton, dont le transport était plus aisé mais l'usure beaucoup plus rapide.»

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1868 et 1869, lithographies, pp. 391-392, cité au n° 43 – L. Delteil, New York, 1969, n° 27 (repr.) – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 327, cité au n° 109 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 71, cité au n° 43 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1984, p. 253, cité au n° 376 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 213, cité au n° E-43 – *Da David a Bonnard. Disegni francesi del XIX secolo dalla Biblioteca Nazionale di Parigi,* Palazzo Vecchio, Florence, 1990-1991, p. 239 (non exposé), notice par F. Fossier.

Etude critique p. 106

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS (Inv. Dc 141*b*. (1) rés.).

1824
ÉTUDE POUR LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Lavis de brun, *à la vue h. 0,094; l. 0,077

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Esquisse du groupe vu en pied, la position des personnages étant différente de la composition définitive, qui est davantage ramassée sur elle-même.

HISTORIQUE: Ancienne collection Coutan-Hauguet. Par la suite, collection Marillier.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1825
ÉTUDE POUR LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

La jeune femme est assise, tournant le visage à droite. A gauche, à côté d'elle, un enfant debout. Un autre enfant pose sa tête sur ses genoux et elle l'entoure du bras droit. Elle tient un enfant plus jeune du bras gauche.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb. h. 0,174; l. 0,146. Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière. Le dessin original doit correspondre au n° 63: *Dame anglaise avec ses trois enfants, à la mine de plomb* (sans dimensions), de la vente Colin du 22 décembre 1859, et peut-être au *Portrait de femme avec trois enfants,* partie du n° 73 de la vente Mène, Drouot, Paris, 20-21 février 1899.

Etude critique p. 106

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1826
LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Mine de plomb, h. 0,240; l. 0,287

Cachet de la collection His de La Salle

Première étude en sens inverse de la lithographie, avec accent mis sur les visages. Le groupe est encore un peu dispersé en largeur.

HISTORIQUE: Signalé par Clément dans la collection His de La Salle, dans sa notice sur la lithographie. Vente après décès His de La Salle, Christie, Londres, 27 novembre 1880, n° 54: «Portraits of the wife and children of the shoemaker at whose house Géricault lived when in London-pencil», sans dimensions. Acquis par le British Museum de M. Thibaudeau en 1888.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, pp. 391-392, note de lithographies n° 43 – C. Oprescu, Paris, s. d. [1927], p. 135, note 2 – S. Lodge, «Géricault in England», in *Burl. Mag.,* décembre 1965, pp. 620, fig. 19, 622 – *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, p. 327, cité au n° 109 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 71, cité au n° 43 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 350, note 47 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 213, cité au n° E-43.

Etude critique p. 106

BRITISH MUSEUM, LONDRES (Inv. 1888-6-19-19)

1827
LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Mine de plomb, *à la vue h. 0,212; l. 0,202

Deuxième étude en sens inverse pour la lithographie. La position plus rapprochée des personnages est celle qui sera adoptée dans la composition définitive.

HISTORIQUE: Une note manuscrite sur le montage du dessin indique: «Donné par Géricault à Mlle Constant, filleule de Prud'hon et acheté directement à cette dernière.» Ancienne collection Marillier.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1828
LA JEUNE FEMME ET LES TROIS ENFANTS

Mine de plomb, h. 0,250; l. 0,200

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Auteur inconnu

Ce dessin, qui montre le groupe de la mère et des trois enfants dans le sens de la lithographie, a été réalisé d'après la lithographie.

HISTORIQUE: Doit être le dessin apparu dans un lot collectif à la vente après décès de Moignon, Drouot, 6 mars 1891, n° 144: «Jeune femme et ses trois enfants. Dessin original à la mine de plomb et dessin à la plume sur carton qui est la planche originale, 2 pièces.» Les deux pièces ont été acquises par Prosper Valton: le dessin à la mine de plomb a fait partie du legs Armand Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908 (pour le carton cf. cat. 1823 A).

Etude critique p. 106

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1011)

1829
FILLETTE ENDORMIE

Mine de plomb, h. 0,155; l. 0,169

Assise, appuyée sur le bras droit, le bras gauche reposant sur les genoux repliés, elle porte une longue robe à manches courtes.

HISTORIQUE: Est apparu en 1968 à l'exposition de la galerie Powney.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, Londres, 1968, n° 54 – *Dessins et aquarelles du XIXe siècle,* L'Œil, Paris, 1970, n° 33.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1830
ÉTUDE DE JEUNE GARÇON

Mine de plomb, h. 0,185; l. 0,100

Le buste de profil, la tête appuyée sur la main gauche se tournant vers le spectateur.

HISTORIQUE: Inédit.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1831
TÊTE DE JEUNE GARÇON

Plume et lavis, h. 0,181; l. 0,146

La tête est vue presque de face, cheveux courts, grand col rabattu sur les épaules de la veste. Verso: cf. cat. 1832.

HISTORIQUE: Apparaît en 1968 lors de l'exposition organisée à la galerie Powney.

EXPOSITIONS: *Early drawings,* Powney, 1968, n° 35.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1832
ÉTUDES DE JEUNE GARÇON

Plume sur esquisse à la mine de plomb, h. 0,146; l. 0,181

Il est vu en buste, le visage de profil, et porte un habit à grand col rabattu. Au-dessous, deux autres études du visage de profil, et un visage à la mine de plomb biffé à l'encre en haut à droite, qui ont été coupés. Recto: cf. cat. 1831.

BIBLIOGRAPHIE: *Early drawings,* Powney, 1968, cité au n° 35.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1833
ÉTUDE DE FILLETTE

Plume et lavis de bistre, h. 0,125; l. 0,105

Vue en buste, de profil à droite, la tête tournée de trois quarts vers le spectateur. Ses cheveux, relevés sur le sommet de la tête, retombent en longs bandeaux lisses derrière les oreilles.

HISTORIQUE: A appartenu au duc de Trévise qui le prête pour la première fois à l'exposition du *Centenaire.*

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 245 – *La Jeunesse des Romantiques,* Maison de Victor Hugo, Paris, 1927, n° 1293 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 165.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1834
PORTRAIT D'HOMME À MI-CORPS

Lithographie, h. 0,145; l. 0,138

Il est vu en buste, de trois quarts droite; il est à moitié chauve. Clément nous dit dans son édition de 1866 qu'il s'agit du «Portrait de M. Delanneau, proviseur du collège Sainte-Barbe». Abandonnée par Clément dans les éditions suivantes, l'hypothèse a été reprise par Delteil en 1924.

Pierre-Antoine-Victor de Lanneau (1758-1830) était le fondateur du collège Sainte-Barbe.

Mise à jour Wildenstein Institute: Dans le catalogue de l'exposition Géricault 1991-1992, B. Chenique, s'appuyant sur une recherche iconographique comparative affirme que le modèle est en réalité René-Richard-Louis Castel (1758-1832), chez qui le jeune Géricault fut en pension (cf. t. I, doc. 22) et avec qui il conserva des relations amicales (cf. t. I, doc. 154-162).

HISTORIQUE: Un seul état, sans la lettre, ni signature.
Autres épreuves: Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. expo. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 5; cat. expo. *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-5).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.,* juin 1866, p. 524, n° 5 – C. Clément, 1868 et 1879, lithographie, n° 5 – Delteil, New York, 1969, n° 5 – *De Michel-Ange à Géricault,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1981, p. 234, cité au n° 116 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 365, n° 137, repr. n° 196.

Etude critique p. 106

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1835
PORTRAIT D'AUGUSTE BRUNET

Lithographie, h. 0,184; l. 0,148

HISTORIQUE: 2e état avec en bas: «Géricault delt.» et «Litho. de C Motte». Le 1er état est avant la lettre (au Musée de Rouen). Clément nous dit qu'aucune épreuve ne fut tirée du vivant de Géricault et que la pierre lithographique fut achetée par Bruzard à la vente Géricault «qui l'effaça après en avoir fait imprimer un petit nombre d'épreuves».
Autres épreuves: Musée des beaux-arts, Rouen (cf. cat. expo. *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 2; cat. expo. *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° E-2); Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, inv. 418 (cf. cat. expo. *Géricault,* Villa Médicis, Rome, 1979-1980, n° 64).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, 1868 et 1879, lithographie n° 2 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27 – Delteil, New York, 1969, n° 4 – *De Michel-Ange à Géricault,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1981, p. 234, cité au n° 116 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1984, cité au n° 360 (repr.).

Etude critique p. 106

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES, PARIS

1836
PORTRAIT D'AUGUSTE BRUNET

Mine de plomb, *à la vue h. 0,110; l. 0,099

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

En demi-buste, la tête de trois quarts à droite; cheveux bruns courts, cravate blanche et redingote.

HISTORIQUE: Ancienne collection Coutan-Hauguet, puis duc de Trévise.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 233 – *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 59 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 137.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Chicago, 1960, p. 27 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 365, cité au n° 135.

Etude critique p. 106

COLLECTION PARTICULIÈRE

1837
PORTRAIT D'HOMME

Mine de plomb, h. 0,224; l. 0,289

Portrait d'homme jeune vu en demi-buste, de face, légèrement de trois quarts à gauche. Il est imberbe. Le vêtement est à peine esquissé. Recto: cf. cat. 1577.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, p. 27, n° 22 (repr.).

Etude critique p. 106

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 22 v°)

1838
BUSTE D'HOMME VU DE PROFIL

Plume sur esquisse à la mine de plomb, h. 0,200; l. 0,158

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

De profil à gauche, les bras croisés, cheveux courts et favoris.

HISTORIQUE: Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 232 (repr.) – *David, Ingres, Géricault, et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 101 – *De Michel-Ange à Géricault,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1981, n° 116 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 135, repr. n° 193.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 42 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 29 (repr.) – L. Eitner, 1960, Chicago, p. 27 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 146, fig. 52 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, p. 28, cité au n° 2 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Ecole Nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1984, p. 249, n° 360 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 182, cité au n° E-2.

Etude critique p. 106

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 1003)

1839
PORTRAIT DU DOCTEUR VICTOR LE BAS

Aquarelle sur sanguine et crayon noir; h. 0,245; l. 0,185

Inscription au verso: «Ce portrait a été peint par / feu Géricault, en 1820, à Paris».

HISTORIQUE: Don de Mme Lhomond, petite-nièce du modèle, au Musée de Saint-Lô en 1923.

EXPOSITIONS: *Autour de Géricault,* Maison du département, Saint-Lô, 1990, n° 40 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 138, repr. n° 189 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue du Musée de Saint-Lô,* Saint-Lô, s. d., p. 6, n° 115.

Etude critique p. 106

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, SAINT-LÔ (Inv. 48)

1840
PORTRAIT D'HOMME EN PIED

Pierre noire, h. 0,180; l. 0,125

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Il est vu de face, en pied, la main droite, tenant chapeau et canne, appuyée à la hanche. Le recto, *Cheval à l'écurie,* sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Collection Coutan-Hauguet. Ce dessin n'est pas passé à la vente de cette collection, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1899 (le n° 171 de cette vente, qui décrivait le recto de ce portrait d'homme, correspond au *Cheval pie au repos à l'écurie* du Musée Bonnat, inv. 778). Par la suite, collection Alfred Normand, Paris (cf. son cachet au recto). Vente galerie Motte, Genève, 27 novembre 1965, n° 22. Vente de tableaux modernes, espace Cardin, Paris, 18 novembre 1972, n° 171. Vente Drouot, Paris, 7 décembre 1981, n° 2.

Etude critique p. 107

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1841
BUSTE D'HOMME DE PROFIL

Pierre noire, h. 0,282; l. 0,190

De profil à gauche, les bras croisés, il porte une chemise blanche à col ouvert. Cheveux bruns courts et favoris. Le recto, *Etude pour l'homme à genoux au centre du Radeau,* sera publié dans un tome ultérieur.

HISTORIQUE: Don du marquis de Varenne au Musée de Rouen en 1876.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 222 – *Master Drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 73 v° (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 215, repr. n° 195.

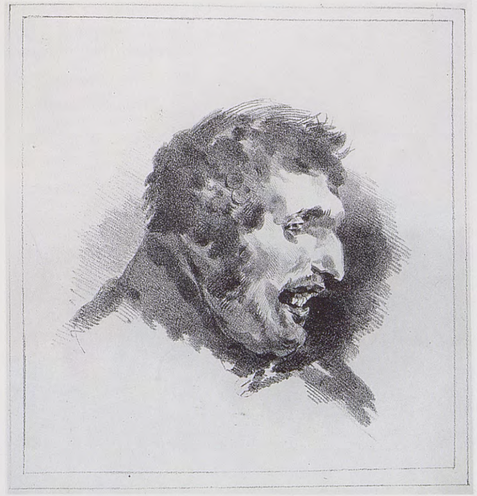
BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, Londres, 1972, p. 160, cité au n° 60 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 165, cité au n° D-31.

Etude critique p. 107

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 876.7.2 v°)

1842
PORTRAIT DE CHARLET

Vu de profil, la bouche édentée: portrait proche de la caricature.



HISTORIQUE: D'après Clément, dessin de Géricault connu par cette lithographie de Boulanger. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, 1868 et 1879, reproductions, p. 421, n° 20.

Etude critique p. 107

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1843
BUSTE D'ORIENTAL

Aquarelle, h. 0,248; l. 0,188

Vu en buste, de trois quarts à droite, vêtu d'un gilet brodé et coiffé d'un turban. Il porte une moustache. A droite, reprise à peine esquissée de la bouche et du menton du modèle.

HISTORIQUE: Doit être le n° 47 de la vente Schwiter, Drouot, Paris, du 20-21 avril 1883: «Soldat turc vu en buste. Aquarelle inachevée 0,29x0,21». On le retrouve à la vente Schwiter, Drouot, Paris, du 3 mai 1886, n° 63. A la vente de la collection Thomas Robinson, Moore's Art Galleries, New York, 16-18 novembre 1886, il peut s'agir à nouveau de ce dessin sous le n° 100: «Turkish Servant (the one who followed the artist to the grave). Drawing 10x6¾ (0,254x0,171)». Il est exposé en 1953 à Montréal avec la mention: collection privée, New York.

EXPOSITIONS: *Five centuries of drawings,* Museum of Fine Arts, Montreal, 1953, n° 190 (repr.).

Etude critique p. 107

COLLECTION PARTICULIÈRE

1844
ÉTUDE DE FEMME AU GRAND CHAPEAU

Lavis de bistre, h. 0,147; l. 0,117

Marques des collections Eugène Diaz et Pierre Dubaut

En buste, tournée de trois quarts à gauche, elle porte un grand chapeau dont les rubans sont dénoués; cheveux bouclés, collerette tuyautée sur une robe croisée sur la poitrine.

HISTORIQUE: Aurait fait partie de la collection d'Eugène Diaz, mais le cachet que porte le dessin n'a pas été identifié avec certitude par Fritz Lugt (n° 841). Ensuite, collection Pierre Dubaut, puis Walter Pach.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 43.

BIBLIOGRAPHIE: J. Knowlton, "Book reviews", in *The Art Bulletin,* septembre 1947, p. 217 – K. Berger, New York, 1946, n° 42 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38.

Etude critique p. 107

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1845
RECHERCHES POUR UNE SCÈNE GALANTE DU XVIIe ET POUR UNE FEMME AVEC UN GRAND CHAPEAU

Plume et mine de plomb, h. 0,174; l. 0,230

En haut à gauche, torse de femme d'après l'antique. Par ailleurs, cette feuille voit la poursuite et l'aboutissement des recherches du folio 48 v° (t. III, cat. 727) pour une composition à la manière du XVIIe siècle: à la mine de plomb, quatre personnages, dont deux portent un grand chapeau. Au-dessous, en superposition, éléments d'un paysage avec personnages sur lequel l'artiste a tracé, à la plume, un bateau propulsé par un percheur nu, où un homme à barbiche, pourpoint à crevés et grand chapeau à plumes, joue du luth et est écouté par deux femmes dont l'une est vue de dos. En haut à droite, un buste d'homme à grand chapeau, en costume du XVIIe siècle, fait face à celui d'une femme qui porte un chapeau de la même époque. Juste au-dessous, tête d'homme à favoris, vue de trois quarts face. Plus à droite, des arbres. En bas de la page, trois femmes à capeline (une de face et deux de profil). Recto: cf. t. III, cat. 728.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, "Two rediscovered landscapes by Géricault", in *Art Bulletin,* juin 1954, p. 135 note 22 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 38.

Etude critique p. 107

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 49 v°)

1846
JEUNE FEMME EN ROBE ROUGE

Aquarelle et gouache, h. 0,220; l. 0,145

Inscription en bas à droite: *Croquis de Géricault / offert à Madame / Ma... par / De Brack*

Cachet de la collection Pierre Dubaut

De profil à droite, elle porte une robe rouge.

HISTORIQUE: Collections général de Brack; Pierre Dubaut; Charles H. Murphy, 1969.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, n° 51 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 164 – *A century of French drawings,* Matthiesen, Londres, 1938, n° 69 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 62 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 62 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 218 – *Elles,* Guiot, Paris, 1960, n° 52.

Etude critique p. 107

COLLECTION PARTICULIÈRE

1847
ÉTUDE DE FEMME

Pierre noire et aquarelle, h. 0,153; l. 0,131

Vue de face, relevant le bras gauche. En bas à droite, croquis très léger d'une tête de femme vue de face.

Etude critique p. 107

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2136)

1848
LE PROFESSEUR DE PEINTURE

Aquarelle, h. 0,340; l. 0,240

Auteur inconnu

Il est vu de dos, vêtu d'une redingote, devant un tableau posé sur un chevalet. Deux élèves à sa droite, vêtus d'une blouse blanche et d'une redingote bleue.

HISTORIQUE: Clément situe ce dessin dans la collection Thayer, puis Oudinot. Par la suite, collection Maurice Gobin, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 163 – *Bonington,* Musée Jacquemart-André, Paris, 1966, n° 108.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 170*bis* – K. Berger, New York, 1946, n° 49 (repr.) – D. Cooper, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* octobre 1947, p. 293 – M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 23 (repr.) – M. Gobin, *L'art expressif au XIXe siècle français,* Paris, 1960, s. p. (repr.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, p. 72 (repr.) – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 243 (repr.) – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 472, n° 170*bis*.

Etude critique p. 107

COLLECTION PARTICULIÈRE

1849
PEINTRES SUR LE MOTIF

Mine de plomb sur une double page de carnet

Auteur inconnu

Deux artistes assis, coiffés d'une casquette et en redingote, l'un vu de profil à gauche, l'autre vu de dos, croquant des paysages. Derrière eux, sur la gauche, un autre artiste qui paraît tenir une feuille de papier à la main est debout, coiffé d'un chapeau haut de forme et recouvert d'une pèlerine. Mention est faite au dos d'une idylle champêtre.

HISTORIQUE: F.-H. Lem, «Esthétique de Géricault B: le paysagiste», in *Le Peintre,* 1er février 1963, p. 6, repr. p. 8.

Etude critique p. 107

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1850
ÉTUDE DE TÊTE DORMANT, TROIS PIEDS ET DEUX MAINS

Plume, h. 0,129; l. 0,166

Cachet en bas à gauche non répertoriée dans Lugt. Cachet du Musée de Besançon en bas à gauche.

Auteur inconnu

HISTORIQUE: D'après les renseignements apportés par le musée, ce dessin provient probablement de la collection que Jean Gigoux a léguée au Musée de Besançon en 1896, mais la marque apposée habituellement sur les dessins de cette collection est ici absente.

Etude critique p. 107

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2161)

1851
FEUILLE D'ÉTUDE DE SIX TÊTES

Mine de plomb, h. 0,180; l. 0,190

Cachet non identifié

Auteur inconnu

Deux rangées de trois têtes avec, à la seconde rangée, deux militaires portant un colback.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Pages d'Album de J. Veyrassat, Dessins et Aquarelles Modernes, Drouot, Paris, 7 décembre 1803, n° 109.

Etude critique p. 107

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1852
UN ARTISTE DANS SON ATELIER

Plume et lavis de bistre, h. 0,215; l. 0,225

Inscription et signature apocryphes en bas à gauche: *Un déjeuner / à l'œil / T. G. 1811*

Auteur inconnu

Un atelier sous les toits. Le peintre mange un croûton de pain devant une nature morte peinte placée sur un chevalet.

HISTORIQUE: D'après l'ouvrage sur la collection Bühler paru en 1956, aurait appartenu aux collections Pierre Cloix; Camentron, Paris; Ackermann, Paris; Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Hans E. Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 35.

EXPOSITIONS: *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 154 – *Der Unbekannte Winterthurer Privatbesitz,* Kunstmuseum, Winterthur, 1942, n° 348 (repr. en couverture) – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 127.

BIBLIOGRAPHIE: *Sammlung Hans E. Bühler,* Winterthur, 1956, n° 31 (repr.).

Etude critique p. 107

COLLECTION PARTICULIÈRE

1853
UN ARTISTE

Plume et encre de Chine, h. 0,160; l. 0,068

Cachets de la collection Jean Gigoux et du Musée de Besançon

Auteur inconnu

Debout, vu de face, tenant une palette de la main gauche et un pinceau dans la main droite. Verso: cf. 1856.

HISTORIQUE: Donné au Musée de Besançon en 1896 par Jean Gigoux.

Etude critique p. 107

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2120 r°)

1854
PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Mine de plomb, h. 0,102; l. 0,780

Auteur inconnu

Le visage est vu de profil à gauche, légèrement incliné vers le bas et entouré de boucles; il est surmonté d'une sorte de coiffe.

HISTORIQUE: D'après les informations du musée, ancienne collection Binder. Vente Moderne Kunst, Kornfeld und Klipstein, Berne, 27-29 mai 1964, partie du n° 353, adjugé 1650 francs. Acquis à cette vente par le musée.

Etude critique p. 107

FRANKFURTER GOETHE-MUSEUM, FRANCFORT-SUR-LE-MAIN (Inv. 14073)

1855
HOMME ASSIS DANS L'EMBRASURE D'UNE FENÊTRE

Pierre noire, h. 0,326; l. 0,215

Cachet non identifié

Auteur inconnu

Il porte un bonnet dans sa main gauche et s'appuie sur un bâton. Verso: cf. t. II, cat. 165.

HISTORIQUE: Don de Percy Moore Turner en 1942.

Etude critique p. 107

ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

1856
CARICATURES

Plume, h. 0,160; l. 0,068

En haut: inscription au crayon Géricault

Auteur inconnu

Dans la largeur de la feuille, qui a été découpée, le buste de face d'un homme coiffé d'un très large chapeau et, plus à droite, le buste incomplet d'un homme qui ressemble un peu à celui qui est dessiné au recto. Recto: cf. 1853.

Etude critique p. 107

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (Inv. D.2120 v°)

1857
ÉTUDE DE FEMME DORMANT

Plume, h. 0,130; l. 0,135

Léon Cogniet (1794-1880)

Elle est vue de profil, la tête appuyée sur un oreiller, la chevelure relevée en chignon.

HISTORIQUE: Collection Claude Aubry, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 69 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: M. Young, «Homage to Géricault», in *Apollo,* décembre 1971, p. 510, fig. 5 – M. Le Pesant, «Documents inédits sur Géricault», in *La Revue de l'Art,* 1976, n° 31, p. 77, fig. 6.

Etude critique p. 107

COLLECTION PARTICULIÈRE

1858
PORTRAIT-CHARGE D'UN JEUNE HOMME JOUANT DU PIANO

Pierre noire, h. 0,260; l. 0,210

De profil à droite, étude caricaturale d'un jeune garçon – le même dont le profil est caricaturé plusieurs fois au f° 4 r° (cat. 1859) – jouant du pianoforte; la tête est plus poussée. Verso: blanc.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, p. 96, cité au n° 56 (repr.) – L. Eitner, «The Literature of Art», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – L. Eitner, Londres, 1983, p. 204, fig. 178 – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, p. 364, cité au n° 131.

Etude critique p. 109

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 25 r°)

1859
DIVERSES ÉTUDES DE TÊTES

Mine de plomb, h. 0,210; l. 0,260

Une tête de jeune garçon coiffé d'une sorte de casquette vu de face, un croquis caricatural de la femme dessinée au folio 6 (cat. 1814), plusieurs profils d'hommes caricaturaux dont six se réfèrent au jeune homme du folio 25 (cat. 1858). Verso: blanc.

Etude critique p. 109

KUNSTHAUS, ZÜRICH (Carnet d'esquisses, f° 4 r°)

1860
CROQUIS CARICATURAL D'UN HOMME PORTANT UN CHAPEAU

Mine de plomb, h. 0,288; l. 0,225

Croquis caricatural d'un homme au nez aquilin et au chapeau à larges bords. Verso: cf. cat. 1496.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, p. 24 (repr.).

Etude critique p. 109

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 5 v°)

1861
DIVERSES CARICATURES

Mine de plomb, h. 0,226; l. 0,286

Cinq caricatures. A gauche, un grand garçon efflanqué; puis une tête moustachue de face; une tête de profil au grand nez; la forme convulsée, vue de face, d'un homme; sur le côté droit de la feuille, un profil moins caricatural où Lorenz Eitner croit voir un portrait de Jamar, qui serait caricaturé dans le profil du milieu de la page. Verso: cf. cat. 1862.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 131, repr. n° 185.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, p. 29 (repr.) – L. Eitner, Londres, 1983, pp. 205, 347, note 214.

Etude critique p. 109

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 29 r°)

1862
DIVERSES CARICATURES

Mine de plomb, h. 0,226; l. 0,286

Cinq caricatures. A gauche, vu de dos, personnage efflanqué; en haut, de profil, tête d'un personnage au nez en pied de marmite et, dessous, tête de face avec houppe et grandes dents. En bas, vu en buste, personnage vu de profil à gauche en buste avec favoris et oreilles immenses; plus à droite, occupant presque tout le haut de la feuille, de profil à gauche jusqu'à la taille, un homme au nez crochu, au double menton à la chevelure en bataille. Recto: cf. cat. 1861.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, p. 29 (repr.).

Etude critique p. 109

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 29 v°)

1863
DIVERSES CARICATURES

Mine de plomb, h. 0,216; l. 0,280

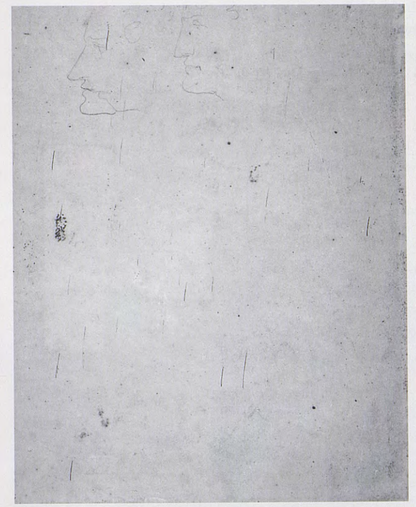
Etudes plus ou moins poussées de trois caricatures: tête dolichocéphale, vue de face, à la bouche ouverte, aux oreilles en anses de pot de chambre, aux favoris ébouriffés; dans l'angle supérieur droit, légèrement de trois quarts à gauche, tête au nez épaté, au regard en coulisse; dans l'autre sens de la page, à l'angle inférieur droit, profil dolicho-

céphale à gauche d'un homme au long nez en pied de marmite, aux cheveux en bataille. Verso: cf. cat. 1499.

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, pp. 29, 30 (repr.).

Etude critique p. 109

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO (Album Géricault, f° 30 r°)



1864
DEUX VISAGES D'HOMME DE PROFIL

Mine de plomb, h. 0,272; l. 0,220

Deux caricatures de profil, à peine esquissées. Recto: cf. cat. 1421.

HISTORIQUE: Collection Jean Gigoux. Légué par celui-ci au Musée de Besançon en 1894. (Entré au musée en 1896.)

EXPOSITIONS: *Autour de David et Delacroix. Dessins français du XIXe siècle,* Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, 1982-1983, n° 89 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: L. Eitner, 1960, p. 29.

Etude critique p. 109

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BESANÇON (D. 2126 v°)

1865
ÉTUDES DE TÊTES

Mine de plomb, h. 0,162; l. 0,222

En haut à droite, trois têtes vues de profil dont la première à gauche a le nez en bec d'aigle; les deux autres groupées. En bas à gauche, tête de vieillard au nez allongé et tombant.

HISTORIQUE: Don Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Paris, 1948, n° 255.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue...,* Rouen, 1911, p. 174, n° 1410 – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 29.

Etude critique p. 109

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 909.34.12)

1866
MONTFORT EN COSTUME PERSAN

Plume et encre brune, aquarelle, reprise à la mine de plomb, h. 0,300; l. 0,226

Cachets des collections Schwiter et Léon Bonnat

De face, le poing droit sur la hanche, le bras gauche tendu, le visage levé. Revêtu d'une opulente pelisse, à la ceinture un yatagan et un autre poignard.

HISTORIQUE: Vente Schwiter, Drouot, Paris, 20-21 avril 1883, n° 41. A sans doute été acquis à cette vente par Léon Bonnat, dans la collection duquel on le situe dès 1884. Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Dessins de l'Ecole moderne,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1884, n° 308 – *Centennale de l'art français,* Paris, 1889, n° 275 – *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 267 – *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 82.

BIBLIOGRAPHIE: P. de Chennevières, «Exposition rétrospective des dessins», in *G.B.A.,* août 1889, p. 137 – «Les collections Léon Bonnat», in

Beaux-Arts, 1er janvier 1924, p. 9 (repr.) – R. Bouyer, «Géricault jugé par Delacroix», in *Le Figaro artistique,* 17 janvier 1924, p. 4 note 1 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 51, pl. 31 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 111 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 407, 419 note 118 – L. Eitner, *Géricault, His life and work,* Londres, 1983, pp. 264, 359 note 117.

Etude critique p. 111

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 723)

1867
MONTFORT EN COSTUME PERSAN

Pierre noire sur papier bleu, h. 0,288; l. 0,211

Cachet de la collection Schwiter

Il est représenté debout, le corps vu de face, le visage de profil, revêtu d'une opulente pelisse et coiffé d'un bonnet de fourrure conique. Le poing gauche est appuyé à la taille, la main droite tenant la poignée du yatagan glissé dans la ceinture.

HISTORIQUE: Vente Schwiter, Drouot, Paris, 20-21 avril 1883, n° 42. Par la suite, collection du duc de Trévise.

EXPOSITIONS: *Von David zu Millet,* Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 149 – *A century of French drawings,* Matthiesen, Londres, 1938, n° 67.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in *B.S.H.A.F.,* 1976, pp. 407, 419, note 118.

Etude critique p. 111

COLLECTION PARTICULIÈRE

1868
MONTFORT EN COSTUME PERSAN

Pierre noire sur papier bleu, h. 0,350; l. 0,460

Signé en bas à gauche: *Géricault*

Variante du cat. 1867, vu de trois quarts; l'artiste a ici rajouté une moustache pour typer davantage le personnage.

HISTORIQUE: Legs Loutrel au Musée du Havre en 1908.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Naturalisme de Géricault», in *Le Peintre,* 15 octobre 1962, note p. 10 – F.-H. Lem, «Géricault, peintre de la mer», in *Le Peintre,* 1er novembre 1968, p. 8 – P. Grunchec, «L'Inventaire posthume de Théodore Géricault», in B.S.H.A.F., 1976, pp. 407, 419, note 118.

Etude critique p. 111

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LE HAVRE (AD 53)

1869
PERSAN TENANT UN CHEVAL PAR LA BRIDE

Plume, h. 0,156; l. 0,175

Annoté en bas à droite: *par Géricault*

Il est vu côté montoir, tenant son cheval qui fléchit sur ses jarrets et piaffe. Il porte un vêtement très long et un pantalon très bouffant, une coiffure en forme de mitre conique et est armé d'un cimeterre et d'un poignard. Verso, non photographié, représentant le bas d'un corps d'homme nu, les jambes écartées, qui paraît une étude pour le *Radeau de la Méduse;* sera catalogué dans un volume suivant.

HISTORIQUE: Collection Marillier, Paris. L'inventaire manuscrit de cette collection précise: «provient de la collection du général Nouvion, neveu du baron Chassériau».

Etude critique p. 111

COLLECTION PARTICULIÈRE

1870
TROIS DESSINS D'ORIENTAUX

A gauche, un bédouin dans la position à cheval; au centre, un autre

homme richement vêtu, dans la même position; leurs montures ne sont pas figurées; seuls sont visibles les étriers. Dans le sens de la hauteur, un buste d'Oriental enturbanné, la tête de profil à gauche.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque d'Alexandre Colin. Mine de plomb (h. 0,203; l. 0,280). Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

Etude critique p. 114

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1871
BÉDOUIN À CHEVAL

A

B

De profil côté montoir, il monte pieds nus. Son cheval est cabossé et usé.

HISTORIQUE: Dessin connu par un calque anonyme (1871 A) conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, et une lithographie sans titre (1871 B) de L. Boulanger. Dans le calque, les jambes du cheval sont coupées.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, reproductions p. 420, n° 14 (B).

Etude critique pp. 114, 116

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1872
CAVALIER ARABE

Plume et lavis de bistre, h. 0,353; l. 0,260

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

C'est un vieillard barbu, coiffé d'un turban; il monte un cheval qu'il mène par une bride complète au pas allongé. Queue en pinceau haut portée. Balzanes: quatre, irrégulièrement chaussées. A l'horizon, à gauche des palmiers, à droite des pyramides. Recto: cf. cat. 1516.

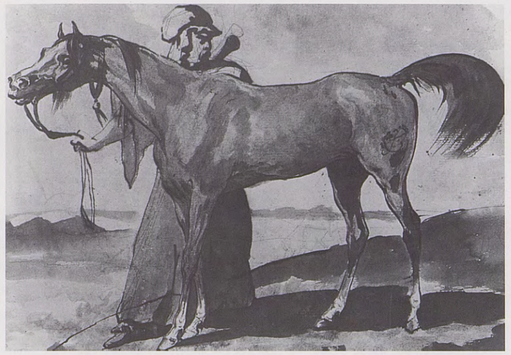
Etude critique p. 116

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 756 v°)

1873
MAMELUK ET SON CHEVAL

Mine de plomb, plume et lavis

Un cavalier arabe, portant un tromblon en bandoulière, apparaît derrière son cheval, le tenant par la bride de la main droite, et tournant la tête en arrière. Ce cheval léger, vu côté montoir, est nerveux comme l'indiquent l'agitation de sa queue, en coup de fouet, et l'expression de sa tête. Au cou, il porte un anneau de corde destiné à l'attacher. Cheval campé. Balzanes: quatre, régulièrement chaussées. Il a une marque sur la cuisse gauche. Vers la gauche, au fond, on voit trois pyramides.



HISTORIQUE: Connu par une photographie appartenant au Wildenstein Institute.

Etude critique p. 116

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1874
CHEVAL ARABE SELLÉ

Mine de plomb, h. 0,159; l. 0,196

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Il est vu de croupe de trois quarts à droite.

HISTORIQUE: Collection Armand-Valton. Légué par Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 100.

BIBLIOGRAPHIE: E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, p. 251, n° 368 (repr.).

Etude critique p. 116

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 994)

1875
CINQ ENFANTS EN COSTUME ORIENTAL

Ce sont quatre fillettes et un garçon; les trois filles ont les pieds nus.

HISTORIQUE: Dessin connu par ce calque d'Alexandre Colin. Plume (h. 0,181; l. 0,263). Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30. Collection particulière.

Etude critique p. 116

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1876
ÉTUDES D'ORIENTAL

Mine de plomb, h. 0,293; l. 0,216

Assis en tailleur, de profil à droite, la tête enturbannée vue en profil perdu, la main gauche tenant un narguilé. Au-dessus, reprise de la tête de profil. En bas à droite, léger croquis d'un cimeterre.

HISTORIQUE: Don Georges Le Breton au Musée de Rouen en 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 246 – *Géricault. Tout l'œuvre gravé et pièces en rapport,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1981-1982, n° 8*ter* (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-20 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, n° 1406 – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 102 (repr. n° 102*b*) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° E-7.

Etude critique p. 116

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 909.34.8)

1877
ORIENTAL EN ROBE GRENAT

Mine de plomb, plume et aquarelle, h. 0,265; l. 0,185

Antoine-Alphonse Montfort (?)

Il est debout, le corps légèrement de côté et le visage de profil à droite, les mains jointes au-dessous de sa ceinture fermée par une boucle à deux cabochons. Il porte une coiffure à deux pointes ornée de deux nattes (?). Verso: cf. cat. 1878.

HISTORIQUE: Collections Etienne Arago; Charles Blanc, vers 1845. Vente C. B. [Charles Blanc], Drouot, Paris, 19-20 mars 1860, n° 69 ou 70. Par la suite, collection Pierre Dubaut, Paris; Paul Drey Gallery, New York. Vente Christie, New York, 9 juin 1981, n° 177. Adjugé $ 5000.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 69 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 215 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 91.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français, au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 443, note 1 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* III, Paris, 1863, note p. 12 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 225.

Etude critique pp. 116, 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1878
ORIENTAL EN ROBE BLEUE

Mine de plomb, plume et aquarelle, h. 0,265; l. 0,185

Inscription en bas à droite: *Géricault / m'a été donné par Etienne Arago*

Antoine-Alphonse Montfort (?)

Il est debout de face, le poing gauche sur la hanche et l'index de la main droite pointé vers le sol. Il porte une coiffure orientale ornée de deux nattes (?) et sur sa robe un ceinturon à boucle rectangulaire. Recto: cf. cat. 1877.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français, au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 443, note 1 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* III, Paris, 1863, note p. 12 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 225.

Etude critique p. 116

COLLECTION PARTICULIÈRE

1879
ÉTUDE D'ORIENTAL

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,278; l. 0,195

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Antoine-Alphonse Montfort (?)

Il est vu de face, portant un étendard (à peine tracé) dans la main droite, un yatagan dans la ceinture. Il est coiffé d'un turban. Verso: cf. cat. 1880.

HISTORIQUE: Collections Etienne Arago; Charles Blanc, vers 1845. Vente C. B. [Charles Blanc], Drouot, Paris, 19-20 mars 1860, n° 69 ou 70. Par la suite, collection Pierre Dubaut, Paris; Paul Drey Gallery, New York. Vente Sotheby, Londres, 4 décembre 1974, n° 164; probablement retiré de la vente. Vente Christie, Londres, 4 avril 1978, n° 114 (adjugé £ 3800).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 70 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 216 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 90.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 443, note 1 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* III, Paris, 1863, note p. 12 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 225.

Etude critique pp. 116, 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1880
ÉTUDE D'ORIENTAL

Mine de plomb et plume, h. 0,278; l. 0,195

Antoine-Alphonse Montfort (?)

Il est de face, vêtu d'un sarouel et d'une veste courte, le visage de profil à gauche et coiffé d'un turban. Trois pistolets sont glissés dans sa ceinture; il a un tromblon et tient son cimeterre au fourreau de la main gauche. Recto: cf. cat. 1879.

BIBLIOGRAPHIE: C. Blanc, *Histoire des peintres français au XIXe siècle,* I, Paris, 1845, p. 443, note 1 – C. Blanc, *Histoire des peintres, école française,* III, Paris, 1863, note p. 12 – C. de Beaulieu, *Peintres célèbres du XIXe siècle,* Paris, 1894, p. 225.

Etude critique p. 116

COLLECTION PARTICULIÈRE

1881
SOLDAT NÈGRE

Mine de plomb, lavis de gris et de brun, h. 0,335; l. 0,249

Cachet de la collection Beurdeley

Debout, vu de face, campé sur ses deux jambes écartées, la tête de trois quarts à droite, tenant à deux mains une lance.

HISTORIQUE: Catalogué par Clément en supplément dans l'édition de 1879, comme appartenant à M. de L'aage. Collection Marmontel. Vente Marmontel, Drouot, Paris, 26 janvier 1883, n° 116. Vente Marmontel, Drouot, Paris, 28-29 mars 1898, n° 134. Collection A. Beurdeley. Vente Beurdeley, Georges Petit, Paris, 2-4 juin 1920, n° 167. Adjugé 2920 francs à Gobin. Vendu par Scott and Fowles à Paul-J. Sachs en 1927. Entré au Fogg Art Museum dans la collection Paul-J. Sachs. Legs de Meta et Paul-J. Sachs en 1965.

EXPOSITIONS: *Centennale de l'art français,* Grand-Palais, Paris, 1900, n° 984 – *Centennale de l'art français,* Saint-Pétersbourg, 1912, n° 276 – *Art français,* Musée d'art et d'histoire, Genève, 1918, n° 172 – *French painting of the 19th and 20th century,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1929, n° 77 – *French art, 1200-1900,* Royal Academy of Arts, 1932, n° 900; commemorative catalogue, n° 848 – (?) *Siete siglos de pintura francesa,* Tucaman, s. d., n° 195 – *French painting 1100-1900,* Carnegie Institute, Pittsburgh, 1951, n° 159 (repr.) – *De David à Toulouse-Lautrec,* Orangerie, Paris, 1955, n° 76, pl. 11 – *De Clouet à Matisse,* Orangerie, Paris, 1958-1959, n° 123, pl. 112 – *Works of Art from the collection of Paul J. Sachs,* Fogg Art Museum, Cambridge, 1965-1966; Museum of Modern Art, New York, 1966-1967, n° 42 (repr.) – *The Academic tradition,* Indiana University Art Museum, Bloomington, 1968, n° 58 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 111 (repr.) – *European Master Drawings of Six Centuries,* Tokyo, 1979, n° 83 (repr.) – *Géricault,* The California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1989, n° 63 (repr. p. 12) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 299 (repr. n° 373).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, supplément dessins n° 175*bis* – *Les maîtres du dessin,* II, Paris, 1901, pl. LXXIII – *Société de reproduction de Dessins de Maître,* IV, 1912, s. p. (repr.) – Article en russe, in *Apollon,* 1912, n° 4, face p. 19 (repr.) – "Great modern French drawings", in *Art News,* 4 mars 1939, p. 11 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 46 (repr.) – A. Mongan et P. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art,* Cambridge, 1946, p. 372, n° 694, fig. 365 – K. Berger, «Le dessin français du XIXe siècle dans les collections américaines», in *B.S.H.A.F.,* 1949, p. 64 – R. Sholman et C. Slatkin, *Six centuries of French master drawing in America,* New York, 1950, pp. 130-131, pl. 72 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 82 (repr.) – R. Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée,* Paris, 1953, p. 72, fig. 203 – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, pp. 38, 44 (repr.) – S. Lane Faison, *A guide to the art museums of New*

England, New York, 1958, p. 118, fig. 17 – C. Heise, *Grosse zeichner des XIX. Jahrhunderts,* Berlin, 1959, pp. 83, 84, fig. 64 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 13 – A. del Guercio, Milan, 1963, p. 151, fig. 89 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 206 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 89 (repr.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 22 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 472, n° 175*bis* – L. Eitner, *Géricault, His life and work,* Londres, 1983, pp. 263, fig. 216, 264, 359 note 118 – H. Honour, *L'image du noir dans l'art occidental,* tome II, Paris, 1989, p. 32, ill. 16, p. 252 note 101.

Etude critique pp. 116, 119

FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE (MASS.) (Acc. n° 1965. 285)

1882
JEUNE HOMME EN COSTUME ORIENTAL

Plume sur papier jaune, h. 0,274; l. 0,207

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Debout, légèrement tourné vers la droite, le visage de profil, les deux mains à la ceinture. Il est coiffé d'une calotte. Le verso sera catalogué au volume suivant.

HISTORIQUE: Collections général de Brack; Pierre Dubaut, Paris; Georges Renand, Paris.

Etude critique p. 116

COLLECTION PARTICULIÈRE

1883
ARABE EN BURNOUS

Plume et lavis de brun, h. 0,260; l. 0,195

Cachet de la collection Coutan-Hauguet

Léon Cogniet (?)

En pied, de trois quarts à gauche, le capuchon orné d'un pompon tombant sur le visage qu'il maintient dans l'ombre.

HISTORIQUE: Vente Coutan-Hauguet, Drouot, Paris, 16-17 décembre 1889, n° 182. Adjugé 75 francs à Froyez.

EXPOSITIONS: *Quelques précurseurs de l'art contemporain,* Dubourg, Paris, 1951, n° 14.

Etude critique p. 116

COLLECTION PARTICULIÈRE

1884
ORIENTAL DEBOUT

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,298; l. 0,216

Cachet de la collection Schwiter

Auteur inconnu

Il est vu de face, il porte une veste de couleur orangée-rose, un pantalon bleu gris et des sortes de guêtres bleues.

HISTORIQUE: Apparaît à la vente Schwiter, Drouot, Paris, des 20, 21 avril 1883, n° 43, puis passe à la vente Schwiter, Drouot, Paris, du 3 mai 1886,

Cat. 1881 *Soldat nègre*
Mine de plomb, lavis de gris et de brun, h. 0,335; l. 0,249
Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.) (Acc. n° 1965.285)

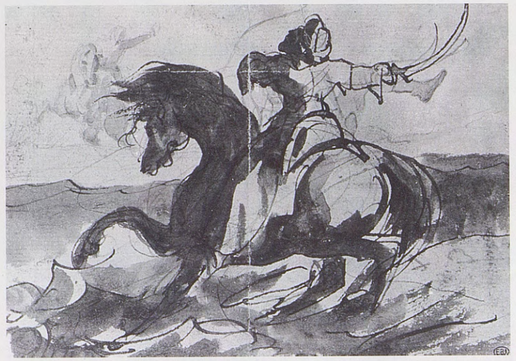
n° 61. Aurait ensuite fait partie de la collection Chéramy et serait passé à la vente de la succession à Drouot, Paris, les 14, 15, 16 avril 1913 d'après les catalogues d'expositions où elle a été prêtée par Pierre Dubaut (probablement achetée par celui-ci à cette vente). Cependant, aucun lot de cette vente n'est identifiable avec certitude comme se rapportant à cette œuvre. Collection Pierre Dubaut, Paris, puis Mrs. Eugene V. Thaw, New York.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 266 – *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 39, sans numéro – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 157 – *Un siècle d'aquarelle,* Charpentier, Paris, 1942, n° 93 (Oriental debout?) – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 66 – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 43 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 214 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 65 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 87 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 110 (repr.) – *Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Eugene Thaw,* New York, Cleveland, Chicago, Ottawa, 1975-1976, n° 72 – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 102 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 84, fig. 1.

Etude critique p. 116

COLLECTION PARTICULIÈRE



1885
CAVALIER TURC AU BORD DE LA MER

Mine de plomb, plume encre brune et lavis de brun, h. 0,116; l. 0,167

Cachet de l'Ecole des beaux-arts

Il est vu presque de profil côté montoir, levant la tête, et porte la main gauche à sa poitrine en brandissant son cimeterre du bras droit. Le vent vient de la terre et hérisse la crinière. Le cheval pénètre dans la mer dont on voit l'étendue jusqu'à la ligne d'horizon. En haut, à gauche, au lavis plus léger, un cavalier tendant le bras gauche, monté sur un cheval de trois quarts côté montoir. Verso: cf. cat. 1541.

HISTORIQUE: Collection Armand-Valton. Don de Mme Valton à l'Ecole des beaux-arts en 1908.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 271 – *David, Ingres, Géricault et leur temps,* Ecole des beaux-arts, Paris, 1934, n° 96.

BIBLIOGRAPHIE: C. Martine, Paris, 1928, n° 52 (repr.) – K. Berger, New York, 1946, n° 6 (repr.) – L. Eitner, Chicago, 1960, p. 37 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 18, 19 (repr.) – L. Eitner, *Géricault, His life and work,* Londres, 1983, pp. 22, 24, fig. 12 – E. Brugerolles, *Les dessins de la collection Armand-Valton,* Paris, 1984, n° 332 (repr.).

Etude critique p. 117

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, PARIS (Inv. 975 r°)

1886
SCÈNE DRAMATIQUE

Mine de plomb, h. 0,210; l. 0,279

Cachet de la collection Léon Bonnat

Dans un groupe confus à droite, une femme embrasse une femme (nue?) qu'un homme enturbanné tient par la main. A gauche, un homme, coiffé d'un turban vu de dos, tend le bras gauche dans le prolongement du corps. Le dessin vient en superposition d'études d'antérieur de cheval et autres croquis confus. Recto: cf. cat. 1706.

Etude critique p. 117

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 721 v°)

1887
TÊTE D'ORIENTAL

Mine de plomb, h. 0,145; l. 0,107

Inscription en bas à droite: *Géricault*

Elle est vue de profil à gauche; le personnage est barbu, lève les yeux et est coiffé d'un turban. En bas, vue de face, une jambe droite.

HISTORIQUE: Pourrait faire partie du lot n° 35: «Géricault, cinq croquis mine de plomb» du projet de partage entre héritiers de Mme veuve Bro de Comères en 1908 (doc. 385). Est resté dans la descendance Bro.

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1888
COSTUMES ORIENTAUX

Auteur inconnu

Ils sont vus de face. Celui de gauche a les mains jointes sous la ceinture et porte une sorte de haut bonnet décoré de nattes. Celui de droite fait un geste en avant de la main droite et avance le pied gauche. Il a un cimeterre à la ceinture et porte un long bonnet replié.

HISTORIQUE: Dessin connu par une lithographie de A. Devéria (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris).

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, Paris, 1879, p. 419, n° 9.

Etude critique p. 117

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1889
MUSTAPHA EN UNIFORME DE DRAGON

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,335; l. 0,225

De face, le visage de trois quarts à droite; la main gauche appuyée sur la poignée du sabre. A droite, le même personnage vu de dos, à la mine de plomb.

HISTORIQUE: Le verso du dessin porterait les lignes suivantes: «Croquis de Géricault d'après son domestique Mustapha qui posait avec la tenue du C^el^ Bro; j'ai indiqué dans celui vu de derrière quelques places pour l'ajustement. Charlet.» Par la suite, d'après le catalogue de la vente Trévise: collection Jules Duvaux; donné par le commandant Narguillon à Edgar Auguin. Collection du duc de Trévise. Vente Trévise, Charpentier, Paris, 19 mai 1938, n° 8. Adjugé 8000 francs à Gobin. Collection Hans E. Bühler, Winterthur. Vente Bühler, Christie, Londres, 15 novembre 1985, n° 70 (repr.), adjugé £ 81 000.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 155 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 210.

BIBLIOGRAPHIE: *Géricault,* Winterthur, 1956, n° 45 (repr.).

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1890
TÊTE DE MUSTAPHA EN COSTUME DE DRAGON

Pierre noire, aquarelle et rehauts de gouache, *à la vue: h. 0,166; l. 0,132

Tourné de trois quarts vers la gauche, la visière du casque portant ombre sur les yeux.

HISTORIQUE: Sur le carton de montage on lit: «Offert par Carle Vernet à son ami le comte de Noé.» Par la suite, collection du duc de Trévise.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 22 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 99.

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1891
PORTRAIT EN BUSTE DE MUSTAPHA

Pierre noire et aquarelle, h. 0,300; l. 0,220

En costume turc, vu à mi-corps, la tête coiffée d'un turban tournée vers la droite.

HISTORIQUE: Collection comtesse de Saint-Céran. Don à titre anonyme en 1965 au Musée du Louvre.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 66 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 64 – *Chefs-d'œuvre des collections parisiennes,* Musée Carnavalet, Paris, 1952-1953, n° 145, pl. XXVI – *Französische Zeichnungen,* Hambourg, Cologne, Stuttgart, 1958, n° 136 (repr.) – *Il disegno francese di Fouquet a Toulouse-Lautrec,* Palazzo di Venezia, Rome, 1959-1960, n° 131, pl. 65 – *Portraits français de Largillière à Manet,* Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1960, n° 62 – *L'aquarelle en France au XIXe siècle,* Musée du Louvre, Paris, 1983, n° 62 (repr.) – *Les donateurs du Louvre,* Musée du Louvre, Paris, 1989, p. 8 (coul.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 282 repr. n° 309 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: J. L., «Dessins de Géricault», in *Beaux-Arts,* 13 décembre 1935, p. 1 – M. Serullaz, «Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre», in *La Revue du Louvre,* 1967, n° 6, pp. 339, 340, fig. 7 – M. Serullaz, *Dessins du Louvre, école française,* Paris, 1968, n° 71 (repr.) – M. et A. Serullaz, *L'ottocento francese,* Milan, 1970, p. 88, fig. 7 – L. Eitner, *Géricault, His life and work,* Londres, 1983, pp. 264, 265, fig. 218, 359, note 119 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, p. 84 (fig. 1).

Etude critique p. 117

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS (RF 31700)

1892
TÊTE DE NÈGRE AVEC TURBAN

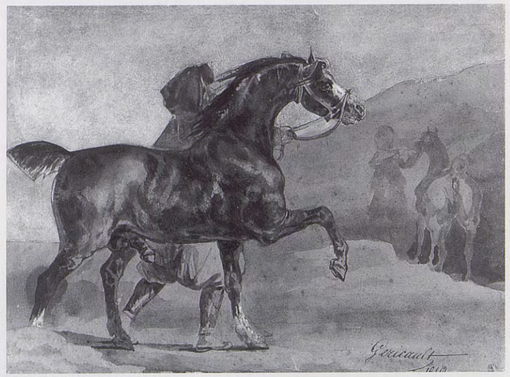
Mine de plomb et lavis, h. 0,210; l. 0,309

1892 A
La Révolte du Caire
(détail)
Girodet
MUSÉE DE VERSAILLES

A droite, on voit le haut et le bras droit levé au-dessus de la tête. A la mine de plomb, études de chevaux et caricature de tête masculine. Recto: cf. t. IV, cat. 1158.

Etude critique p. 117

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 803 v°)



1893
ÉTALON ARABE CONDUIT À LA SAILLIE

Mine de plomb et aquarelle, h. 0,250; l. 0,330

Signé en bas à droite: *Géricault / = 1819 =*

«Le noble animal, alezan brûlé, est vu de profil. Frémissant, la tête haute, la bouche écumante, il se dirige, en devançant l'Arabe, qui le tient par un caveçon, vers une jument, maintenue à quelque distance par un homme placé devant elle. On la voit de croupe, la tête élevée et retournée du côté de l'étalon qui s'avance. Ce groupe, noyé dans une légère demi-teinte, s'enlève sur une colline ombrée qui lui sert de fond. Le ciel est nuageux et d'un gris clair. L'Arabe, vêtu d'un caban avec capuchon rouge relevé sur la tête et d'un vaste pantalon blanc jaunâtre, est placé du côté opposé au spectateur, de sorte qu'il ne cache rien de ce que le peintre s'est plu à accentuer.» C'est par ce texte pudique que Clément décrit la façon dont Géricault a montré l'émotion de l'étalon qui gagne d'ailleurs la jument. L'étalon a la queue écourtée en brosse, il a marque et liste en tête et balzanes diagonales.

HISTORIQUE: Clément signale cette aquarelle dès 1867 dans la collection Edouard Sartoris, à Londres. Il est vraisemblable de penser que Géricault avait emporté ce dessin avec lui en Angleterre, où il aurait confié à Andrew le soin de le reproduire, et qu'il n'avait pas quitté les collections anglaises jusqu'au catalogue de Clément.

BIBLIOGRAPHIE: C. Clément, in *G.B.A.*, mai 1867, p. 466; octobre 1867, dessins n° 129 – C. Clément, Paris, 1868 et 1879, p. 226, dessins n° 142 – P. Guth, «Dernière mode masculine: De l'art dans les bureaux», in *Connaissance des Arts,* novembre 1959, p. 88, fig. 9 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 468, n° 142 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, cité au n° A 35.

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1894
ÉTALON ARABE CONDUIT À LA SAILLIE

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,240; l. 0,330

Auteur inconnu

Copie du cat. 1893, à la dimension.

HISTORIQUE: Apparaît en 1937 à l'exposition chez Bernheim-Jeune, prêté par le collectionneur Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 65.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 35 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art" in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 117

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1895
LA MONTE

Mine de plomb, sanguine, aquarelle et rehauts de blanc, h. 0,222; l. 0,283

Signé en bas à droite: *Géricault*

Cachet de la collection Léon Bonnat

A droite, un Arabe qui est derrière l'animal tient par un licol un cheval vu côté montoir, le sexe est en début d'érection. A gauche, plus en arrière, la jument est vue par la croupe, tenue par un palefrenier. Au

Cat. 1895 *La monte*
Mine de plomb, sanguine, aquarelle et rehauts de blanc, h. 0,222; l. 0,283
Musée Bonnat, Bayonne (Inv. 729)

premier plan à gauche, un Arabe vu de dos à contre-jour. A gauche, deux troncs d'arbre; à droite, une écurie couverte de chaume et deux palmiers. Fond de montagne, ciel clair.

HISTORIQUE: Légué par testament de Léon Bonnat du 27 mars 1922 aux Musées Nationaux pour dépôt au Musée de Bayonne.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Musée Bonnat, Bayonne, 1964, n° 104 – *L'animal dans l'art,* Musée Bonnat, Bayonne, 1971-1972, n° 66 – *Dessins français du XIXe siècle du Musée Bonnat à Bayonne,* Louvre, Paris, 1979, n° 72 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: C. Roger-Marx, «L'adieu au cheval», in *Formes et couleurs,* 1947, n° 1, s. p. (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 109 – L. Eitner, *Supplément,* Paris, 1973, p. 468 note n° 142 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 40, 88, 89 (coul.), 90 – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 45 (repr. n° 45*a*) – V. Ducourau, *Le Musée Bonnat à Bayonne,* Paris, 1988, p. 86, 96 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, cité au n° 249.

Etude critique p. 117

MUSÉE BONNAT, BAYONNE (Inv. 729)

1896
LA MONTE

Mine de plomb, h. 0,204; l. 0,316

Alexandre Colin

Calque du cat. 1895 supprimant plusieurs détails, en particulier dans le paysage.

HISTORIQUE: Vente après décès Colin, Drouot, Paris, 8-9 février 1876, partie du n° 30.

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 88 fig. A.

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1897
ÉTUDE POUR LA MONTE

Mine de plomb, h. 0,163; l. 0,226

A droite, un cheval de profil à gauche. C'est un cheval de selle entier, à encolure en col de cygne, à queue écourtée haut portée. On distingue une châtaigne à l'antérieur gauche. A gauche, vue par le poitrail, une jument tournant la tête vers sa gauche; derrière elle, à peine esquissé, un palefrenier. Dans l'angle supérieur gauche, détail de la bouche d'un cheval et du mors.
Il s'agit d'une première étude d'ensemble pour la monte. L'étalon est ici

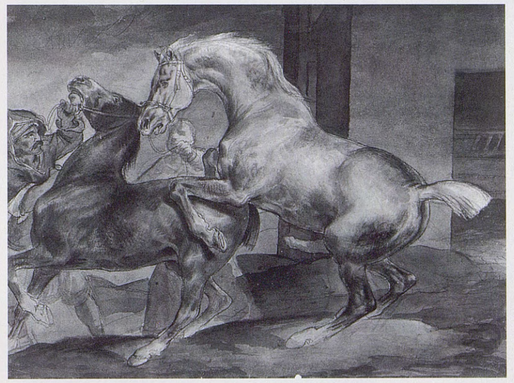
tourné de profil côté montoir, la jument amenée par le palefrenier est encore de face.

HISTORIQUE: D'après le catalogue du Musée de Dijon, ce dessin a été acquis par Pierre Granville en 1955. Donation Granville au Musée de Dijon en 1969.

BIBLIOGRAPHIE: S. Lemoine, *Musée des beaux-arts de Dijon, Donation Granville,* I, Paris, 1976, p. 144, n° 121 (repr.).

Etude critique p. 117

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DIJON (Inv. DG 173)



1898
LA MONTE

Pierre noire, lavis et aquarelle, h. 0,251; l. 0,321

Un étalon de robe grise monte une jument de robe foncée qu'un Arabe tient à la bouche. L'étalon dont le sexe est en érection est tenu par un homme, au moyen d'un licol. Les chevaux, vus côté montoir, ont des balzanes et la queue coupée. A droite, le bâtiment de l'écurie, fond montagneux.

HISTORIQUE: Apparaît en 1957 à la galerie Charpentier, prêté par un collectionneur anonyme. Exposé en 1964 chez Aubry et en 1971-1972 aux USA, prêté par Denise Aimé-Azam, Paris.

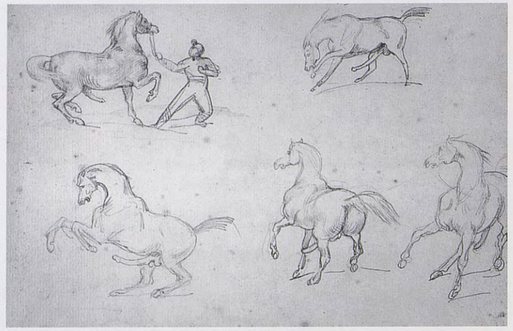
EXPOSITIONS: *Cent chefs-d'œuvre de l'art français,* Charpentier, Paris, 1957,

n° J – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 83 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 109 (repr.) – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, n° 45 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 249, repr. n° 354 (coul.).

BIBLIOGRAPHIE: D. Aimé-Azam, Paris, 1970, h.-t., fig. 14 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 40, 90, 91 (coul.).

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE



1899
CROQUIS DIVERS POUR LA MONTE

Mine de plomb, h. 0,222; l. 0,330

Cinq études d'étalon en état d'érection, à gauche en haut vu de profil côté hors montoir, tenu par un licol par un palfrenier, plus à droite, vu de profil côté montoir, il piaffe. En bas, en position de la monte côté montoir; plus à droite, il est vu de trois quarts par la croupe, et plus à droite encore de trois quarts par le poitrail. Recto: cf. cat. 1901.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 234.

BIBLIOGRAPHIE: (?) E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 172, n° 1393 – P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, pp. 40, 41 (coul.) – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 45 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, cité au n° D-4 (fig. 1).

Etude critique p. 117

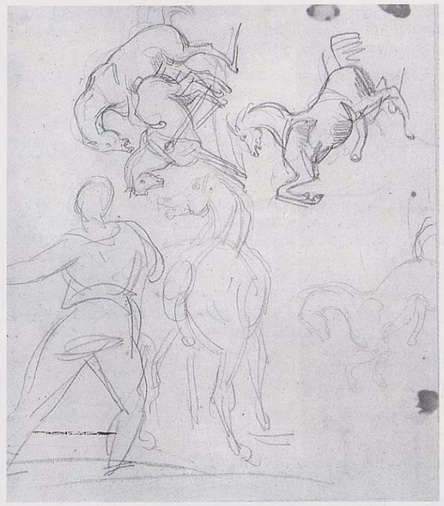
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 880.16.12 V)

1900
ÉTUDES POUR LA MONTE

Mine de plomb, h. 0,222; l. 0,185

La plus grande partie de la feuille dans le sens de la hauteur est occupée par une esquisse à la mine de plomb d'un homme vu de dos conduisant à la monte une jument en chaleur. En tournant la feuille de 90 degrés, on voit, côté montoir, un étalon montant une jument, et plus bas le même étalon dans la position de la saillie, le sexe en érection; un peu plus à gauche, à peine esquissée, répétition du même dessin.

HISTORIQUE: Ce dessin porte au dos une étiquette de la main d'Eudoxe Marcille. S'est transmis dans la descendance de ce collectionneur.



BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, *Géricault, Dessins et aquarelles de chevaux,* Paris, 1982, p. 40 (repr.) – *Master drawings by Géricault,* New York, San Diego, Houston, 1985-1986, cité au n° 45.

Etude critique p. 117

COLLECTION PARTICULIÈRE

1901
ÉTUDES D'UN PEINTRE EN BÂTIMENT

Mine de plomb, h. 0,330; l. 0,222

Il est vu sept fois, habillé ou nu, montant à l'échelle, tenant ou non un ou deux seaux. En haut, deux figures se référant à un autre sujet. Verso: cf. cat. 1899.

HISTORIQUE: Acquis par la ville de Rouen en 1880 (?).

EXPOSITIONS: *Géricault,* Charpentier, Paris, 1924, n° 172 – *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 235 – *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 13 – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-4.

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 171, n° 1372 – G. Tinterow, "The times of the day", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Winter 1990-1991, p. 54 (fig. 11*d*), 55.

Etude critique p. 117

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 880.16.12 R)

1902
LA MONTE

Huile sur toile, h. 0,197; l. 0,241

Auteur inconnu

Dans une cour de haras, un homme tient une jument à l'arrêt, un autre maintient avec peine un étalon qui s'apprête à la monter.

HISTORIQUE: D'après les renseignements communiqués par le musée, provient de la collection W. A. Coats. Acquis par William Burrell de W. B. Paterson le 3 janvier 1927, et légué au Musée de Glasgow.

EXPOSITIONS: *The Burrell collection of 19th century French paintings,* Hatton Gallery, Newcastle, 1977, n° 6.

BIBLIOGRAPHIE: *Catalogue of French paintings, Glasgow Art Gallery,* Glasgow, 1953, p. 66 – W. Wells, "Géricault in the Burrell collection", in *Scottish Art Review,* 1964, n° 4, p. 31 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 33 (repr.).

Etude critique pp. 117, 119

GLASGOW ART GALLERY AND MUSEUM, GLASGOW (Inv. 35/268)

1903
RECHERCHES POUR UNE CHASSE AU LION

Pierre noire sur papier gris-vert, h. 0,200; l. 0,300

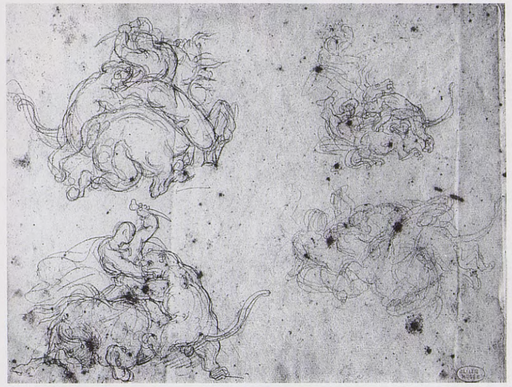
Cachet du Musée de Lille

Quatre croquis de recherche montrant dans une mêlée un homme à cheval luttant contre une lionne avec un poignard. Recto: cf. cat. 1514.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 100 (repr.) – *From Poussin to Puvis de Chavannes,* Londres, Cambridge, Birmingham, Glasgow, 1974-1975, n° 43, pl. 75.

Etude critique p. 119

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE (Inv. 1397 v°)



1904
PORTRAIT D'UN NÈGRE

Huile sur toile, h. 0,463; l. 0,372

Il est vu de face, tournant légèrement la tête vers la gauche et regardant nettement à gauche, en demi-buste. La veste est bleu foncé. Fond gris.

HISTORIQUE: Donné au Musée de Châlon-sur-Saône en 1829 par M. Carbillet.

EXPOSITIONS: *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 33, sans numéro – *Unbekannte schönheit,* Kunsthaus, Zürich, 1956, n° 118, fig. 40 – *Portraits français de Largillière à Manet,* Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1960, n° 19 (repr.) – *Il ritratto francese da Clouet a Degas,* Palazzo Venezia, Rome, 1962, n° 98, pl. XLIII – *Von David bis Cézanne,* Haus der Kunst, Munich, 1964-1965, n° 122 (repr.) – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 112 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: *I.R.A.E., Province, Monuments Civils,* I, Paris, 1878, p. 23 – E. Bellier de La Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française,* I, Paris, 1882, p. 640 – L. Rosenthal, Paris, s. d. [1905], p. 165 – J. Vaudoyer, «Musées de province», in *L'Echo de Paris,* 9 août 1923, p. 4 – J. Vergnet-Ruiz et M. Laclotte, *Petits et grands musées de France,* Paris, 1962, p. 237 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 17, fig. 10 – *Musée de Châlon-sur-Saône, catalogue,* Châlon-sur-Saône, 1963, n° 127 (repr.) – A. del Guercio, «Géricault», in *Chefs-d'œuvre de l'art,* octobre 1967, s. p., pl. XVI (repr. coul.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 11 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 149 (repr.) – P. Grunchec, «Géricault: problèmes de méthode», in *La Revue de l'Art,* n° 43, 1979, p. 40 – L. Eitner, «The Literature of Art», in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – H. Honour, *L'image du noir dans l'Art occidental,* tome II, Paris, 1989, p. 252, note 104.

Etude critique p. 119

MUSÉE VIVANT-DENON, CHÂLON-SUR-SAÔNE (Inv. P. 27)

1905
PORTRAIT D'UN NÈGRE

Huile sur toile, h. 0,546; l. 0,467

Auteur inconnu

Vu en buste, la tête de trois quarts à gauche. La veste est de couleur vermillon et brodée d'or, la chemise est bleu-vert; le fond est gris-beige.

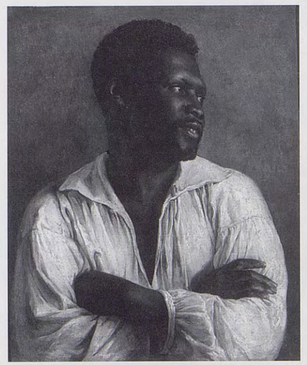
HISTORIQUE: Apparaît en 1907 à l'exposition *Géricault* chez Gurlitt, provenant de la collection Laurent. Par la suite, collection Otto Ackermann (1912). Il s'agit peut-être du tableau passé en vente anonyme, Drouot, Paris, 2 février 1923, n° 56. H. Thannenbaum Galleries, New York (d'après Lorenz Eitner). Acquis par l'Albright-Knox Gallery en 1952 sur les James G. Forsyth and Charles W. Goodyear Funds.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gurlitt, Berlin, 1907, n° 11 – *Centennale de l'art français,* Saint-Pétersbourg, 1912, n° 273 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, n° 113 (repr.) – *Orientalism,* Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, 1982, pp. 28, 29 fig. 18 (coul.), 30, 164 n° 38.

BIBLIOGRAPHIE: Article en russe, in *Apollon,* 1912, n° 4, face p. 18 (repr.) – L. Hautecœur, «L'exposition centennale de peinture française à Saint Pétersbourg», in *Les Arts,* septembre 1912, p. 31 (repr.) – P. Fechter, «Théodore Géricault», in *Kunst und Künstler,* février 1913, p. 279 (repr.) – A. Michel, *Histoire de l'Art,* VIII, 1re partie, Paris, 1925, p. 119, fig. 76 – R. Regamey, Paris, 1926, p. 56, pl. 29 – K. Berger, Vienne, 1952, n° 89 (repr.) – L. Hautecœur, *L'Art sous la Révolution et l'Empire,* Paris, 1953, p. 69, fig. 93 – P. Kelleher, "A sculpture and painting by Théodore Géricault", in *Gallery Notes,* janvier 1953, pp. 8, 17 (repr.) – "Portrait of a negro, by Géricault", in *The Art Quarterly,* summer 1953, pp. 150, 163, 164 (repr.) – «Géricault», in *Sele Arte,* novembre-décembre 1954, p. 38 – «Gallery purchases», in *Gallery Notes,* janvier 1955, p. 33 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 12, fig. 6 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 207 (repr.) – B. Townsend, "Albright-Knox, Buffalo: work in Progress", in *Art News,* janvier 1967, p. 33 (repr.) – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 93 (repr.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 17 – M. Sharp Young, «Homage to Géricault», in *Apollo,* décembre 1971, p. 509, fig. 2 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 112 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 150 (repr.) – S. A. Nash, *Albright-Knox Art Gallery, Buffalo: Painting and Sculpture from Antiquity to 1942,* 1979, pp. 232, 233 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209 – L. Eitner, *Géricault, His life and work,* Londres, 1983, p. 359 note 119 – H. Honour, *L'image du noir dans l'art occidental,* tome II, Paris, 1989, p. 35, ill. 19, p. 252 note 104.

Etude critique p. 119

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, BUFFALO (Acc. n° 52-11)



1906
PORTRAIT DE NÈGRE

Huile sur toile, h. 0,725; l. 0,596

Auteur inconnu

Il est vu en buste, tournant la tête vers la droite de telle sorte que seul le masque vu de trois quarts est dans la lumière. Il est vêtu d'une chemise blanche, largement ouverte et croise les bras. Il a une courte barbe.

HISTORIQUE: Pourrait être le tableau passé à la vente après décès du comte d'Houdetot, Drouot, Paris, 12-14 décembre 1859, n° 58: «Tête de nègre avec barbe». Sans dimensions. Ce collectionneur de Géricault avait une autre «Tête de nègre» (n° 61). D'après F.-H. Lem, aurait appartenu à M. Schwartz, marchand parisien et vendu à son possesseur actuel par M. Walter. Collection Georges Renand. Vente Renand, Mairie

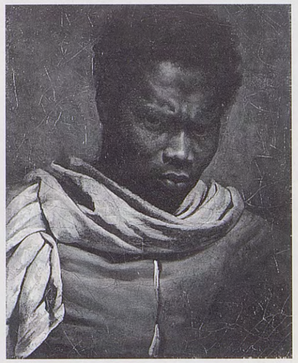
du IXe arrondissement, Paris, 15 mars 1988, n° 29 (repr.), adjugé 1 million de francs.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 13; Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 14.

BIBLIOGRAPHIE: W. Rakint, "Two unknown pictures by Géricault", in *Apollo,* mars 1930, p. 217 (repr.) – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 18, fig. 9 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 151 (repr.).

Etude critique p. 119

COLLECTION PARTICULIÈRE



1907
PORTRAIT D'UN JEUNE NÈGRE

Huile sur toile marouflée sur bois, h. 0,610; l. 0,510

Auteur inconnu

Vu en buste, de face, le visage de trois quarts à droite.

HISTORIQUE: Collections Pierre Dubaut, Paris; Alain Delon, Paris; vente Galliera, Paris, 28 novembre 1971, n° 16. Retiré de la vente.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 4 – *Géricault,* Aubry, Paris, 1964, n° 27 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: J. Fischer, "Géricault in French private collections", in *The Connoisseur,* janvier 1965, p. 52 (repr.) – Annonce de vente, in *Burl. Mag.,* novembre 1971, p. XCVIII (repr.) – Annonce de vente, in *Connaissance des Arts,* novembre 1971, p. 47 (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 218 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 119

COLLECTION PARTICULIÈRE

1908
TÊTE DE NOIR DE PROFIL À GAUCHE

Huile sur papier marouflé sur bois, h. 0,330; l. 0,250

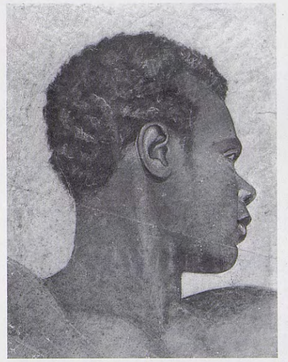
Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collection Maurice Gobin, Paris.

BIBLIOGRAPHIE: M. Gobin, Paris, s. d. [1958], n° 56 (repr.) – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, pp. 18, 19, fig. 12 – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation, the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 18 – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 152 (repr.).

Etude critique p. 119

COLLECTION PARTICULIÈRE



1909
TÊTE DE NOIR DE PROFIL À DROITE

Pastel, h. 0,370; l. 0,285

Auteur inconnu

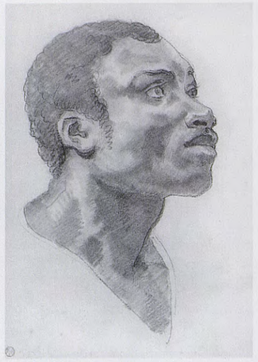
HISTORIQUE: Don de M. Sauzay au Musée de Rouen en septembre 1909.

EXPOSITIONS: *Les peintres normands de Jouvenet à Lebourg,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1948, n° 253 – *French drawings,* Chicago, Detroit, Minneapolis, San Francisco, 1955-1956, n° 112 – *Französische Zeichnungen,* Hambourg, Cologne, Stuttgart, 1958, n° 135 – *Il disegno francese da Fouquet a Toulouse-Lautrec,* Palazzo di Venezia, Rome, 1959-1960, n° 130, pl. 64 – *Géricault,* Palais des beaux-arts, Charleroi, 1962-1963, n° 44 (repr.); Musée des beaux-arts, Rouen, 1963, n° 48 (repr.) – *Ire exposition du Cabinet des dessins de la ville de Rouen,* Musée des beaux-arts, Rouen, 1978, n° 48 (repr.) – *Géricault,* Kamakura, Kyoto, Fukuoka, 1987-1988, n° D-42 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: E. Minet, *Musée de Rouen, catalogue,* Rouen, 1911, p. 173, n° 1399 – R. Regamey, Paris, 1926, pl. 30 – Duc de Trévise, «Théodore Géricault», in *The Arts,* octobre 1927, p. 198 (repr.) – «Géricault, peintre de la liberté», in *Arts de France,* 1950, n° 29-30, p. 34 (repr.) – R. Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée,* Paris, 1953, p. 73, fig. 206 – W. Friedlander, *David to Delacroix,* Cambridge, 1952, p. 99, pl. 55 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 19, fig. 11 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 204 (repr.) – G. Testori, «Un disegno di Géricault per la Traite des nègres», in *Paragone,* janvier 1963, p. 59 – P. du Colombier, «Géricault au Musée de Rouen», in *La revue française,* mars 1963, p. 19 (coul.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation; the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 12 – *Géricault,* Los Angeles, Detroit, Philadelphie, 1971-1972, cité au n° 112 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, pp. 172, 173, n° 108, fig. 107 – D. Rosenthal, "Ingres, Géricault and Monsieur Auguste", in *Burl. Mag.,* janvier 1982, pp. 12, fig. 14, 13.

Etude critique p. 119

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ROUEN (Inv. 909.36 R)



1910
TÊTE DE NOIR DE TROIS QUARTS À DROITE

Pierre noire estompée, h. 0,245; l. 0,172

Cachet de la collection Pierre Dubaut

Auteur inconnu

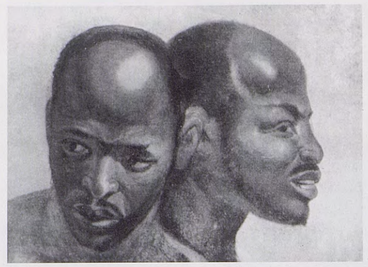
HISTORIQUE: Collection Pierre Dubaut, Paris.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Bignou, Paris, 1950, n° 52 (repr.) – *Géricault,* Marlborough, Paris, 1952, n° 55 – *Cent cinquante ans de dessin,* Bernheim-Jeune, Paris, 1952, n° 69 – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, 1953, n° 171 – *Gros, Géricault, Delacroix,* Bernheim-Jeune, Paris, 1954, n° 59 – *Idee und Vollendung,* Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1962, n° 201 – *Drawings from the collection of Mr. and Mrs Eugene V. Thaw,* Part II, New York, 1985, n° 37 (repr.) – *Géricault,* Grand-Palais, Paris, 1991-1992, n° 216, repr. n° 270.

BIBLIOGRAPHIE: K. Berger, Vienne, 1952, n° 50 (repr.) – D. Aimé-Azam, Paris, 1956, face p. 208 (repr.) – *Géricault par lui-même et par ses contemporains,* Moscou, 1962, face p. 56 (repr.) – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 8, fig. 2 – V. N. Prokofiev, Moscou, 1963, p. 208 (repr.) – G. Testori, «Un disegno di Géricault per la Traite des nègres», in *Paragone,* janvier 1963, p. 59 – K. Berger, trad. Paris, 1968, n° 54 (repr.) – K. Berger et D. Chalmers Johnson, "Art as confrontation: the black man in the work of Géricault", in *The Massachusetts review,* spring 1969, s. p., fig. 14 – L. Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa,* Londres, 1972, p. 172, n° 107, fig. 106.

Etude critique p. 119

COLLECTION PARTICULIÈRE



1911
DEUX TÊTES DE NÈGRES

Huile sur toile, h. 0,410; l. 0,530

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié par F.-H. Lem en 1962, comme provenant de la collection Martin, Paris et acquis de ce dernier en 1934.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 16, fig. 7.

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1912
NÈGRE ASSIS

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,460; l. 0,340

Auteur inconnu

Assis, de profil à droite; vêtu en rouge.

HISTORIQUE: Ewan Phillips Gallery, Londres, 1968.

BIBLIOGRAPHIE: Publicité, in *Apollo,* octobre 1968, p. XXXIII (coul.).

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1913
PORTRAIT D'UN NOIR

Huile sur toile, h. 1,28; l. 1,02

Auteur inconnu

Vu de face, jusqu'aux genoux. Il porte un turban et une veste rebrodée.

HISTORIQUE: D'après le catalogue du musée: vendu dans le pays de Galles. Acheté sur le marché d'art londonien par P. M. Turner, qui l'attribue à Géricault. Acquis de celui-ci par la National Gallery de Londres en 1942, sur le Grant in Aid and Temple West Fund. Catalogué comme Ecole anglaise.

BIBLIOGRAPHIE: M. Davies, *The British School, National Gallery catalogues,* Londres, 1946, n° 5386.

Etude critique p. 119

NATIONAL GALLERY, LONDRES (Inv. 5386)

1914
TÊTE DE NÈGRE

Pastel

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Mentionné par G. Testori en 1963.

BIBLIOGRAPHIE: G. Testori, «Un disegno di Géricault per la Traite des nègres», in *Paragone,* janvier 1963, pp. 58, 59, fig. 64.

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1915
PORTRAIT DE NÈGRE

Huile sur toile, h. 0,530; l. 0,370

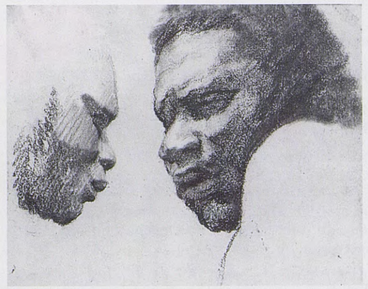
Auteur inconnu

HISTORIQUE: Publié par F.-H. Lem en 1962 comme étant dans la collection Testori, Milan.

BIBLIOGRAPHIE: F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, pp. 16, 17, fig. 8.

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1916
DEUX TÊTES DE NÈGRE

Pierre noire, h. 0,090; l. 0,110

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Vente Salavin, Galliera, Paris, 12 décembre 1973, n° 16. Adjugé 27 000 francs. Vente Drouot, Paris, 14 décembre 1976, n° 92*bis* où il est indiqué comme provenant de la collection de Hevesy. Vente Palais d'Orsay, Paris, 22 mars 1979, n° 5.

EXPOSITIONS: *Géricault,* Gobin, Paris, 1935, n° 39 – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, h. c. – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 56.

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1917
NÈGRE EN BUSTE

Huile sur toile, h. 0,620; l. 0,500

Auteur inconnu

Le buste de profil à gauche, le visage relevé presque de face, regardant à droite.

HISTORIQUE: Collection Cailleux, Paris, 1953; collection particulière, Rome, 1962.

BIBLIOGRAPHIE: R. Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée,* Paris, 1953, fig. 195 – F.-H. Lem, «Le thème du nègre dans l'art de Géricault», in *L'Arte,* juin-juillet 1962, p. 19, fig. 14.

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1918
NÈGRE VU EN BUSTE

Huile sur papier marouflé sur toile, h. 0,510; l. 0,470

Auteur inconnu

Il est tourné de trois quarts, l'épaule gauche vers le spectateur; la tête se retourne et est presque de face; barbu et moustachu, le front plissé. Le bas du tableau n'est pas peint.

HISTORIQUE: Catalogué par P. Grunchec en 1978, comme ayant appartenu à la collection Pierre Dubaut.

EXPOSITIONS: *La famille du portrait,* Musée des arts décoratifs, Paris, 1979-1980, n° 71 – *Goya, Das Zeitalter der Revolutionen,* Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1980-1981, n° 527 (repr.).

BIBLIOGRAPHIE: P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° 165 (repr.) – L. Eitner, "The Literature of Art", in *Burl. Mag.,* mars 1980, p. 209.

Etude critique p. 119

COLLECTION PARTICULIÈRE

1919
PORTRAIT D'UN PACHA

Huile sur toile, h. 0,380; l. 0,275

Auteur inconnu

De face sur une large trône en bois.

HISTORIQUE: Legs Champion de Villeneuve au Musée de Bruxelles en 1891.

Etude critique p. 119

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES (Inv. 3197)

1920
DEUX TÊTES D'HOMMES COIFFÉS DE TURBANS

Huile sur toile, h. 0,640; l. 0,800

Auteur inconnu

HISTORIQUE: Collections Brame; Pierre Dubaut, Paris; E. and A. Silberman Galleries, New York (1963).

EXPOSITIONS: *Exposition coloniale internationale,* Paris, 1931, p. 33, sans n° (repr.) – *Géricault,* Sterner, New York, 1936, n° 7 (repr.) – *Géricault,* Bernheim-Jeune, Paris, 1937, n° 33 – *Cent portraits d'hommes,* Charpentier, Paris, 1952, n° 34*a* – *Géricault,* Marlborough, Londres, 1952, n° 18 (repr.) – *Géricault,* Kunstmuseum, Winterthur, n° 26.

BIBLIOGRAPHIE: "America sees Géricault", in *Art digest,* 15 novembre 1936, p. 6 (repr.) – G. Pène du Bois, "Seeing the exhibitions", in *The American magazine of Art,* décembre 1936, p. 826 – H. S. Francis, «Exhibition of the work of Géricault», in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* février 1937, p. 25 – D. Sutton, «London explores», in *Art News,* décembre 1952, p. 33 – Publicité, in *Burl. Mag.,* novembre 1958, p. XV (repr.) – Publicité, in *Burl. Mag.,* mars 1963, p. XLV (repr.) – P. Grunchec, Milan, Paris, 1978, n° A 76 (repr.).

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE

1921
TÊTE D'HOMME BARBU, COIFFÉ D'UN TURBAN

Huile sur toile, h. 0,559; l. 0,470

Auteur inconnu

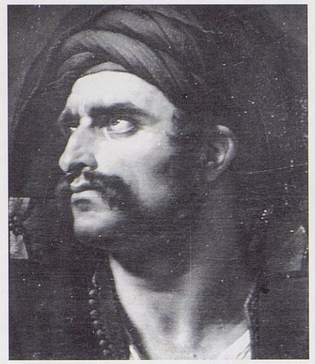
Il est vu de face; son turban est de couleur brun-rouge, son vêtement est vert pâle.

HISTORIQUE: Collection Julius H. Weitzner, New York, 1936, avec comme provenance indiquée: «collections Raoul Toussaint, Rouen; Joseph Brummer, New York». Vente Villarosa, Parke Bernet, New York, 15 mai 1946, n° 14. Un tableau de même sujet, mais de dimensions inférieures, est passé en vente à Drouot, Paris, 28-29 juin 1926, sous le n° 196: «Tête d'oriental coiffé d'un turban rouge. h. 0,500; l. 0,460». Adjugé 280 francs. Vente Nineteenth Century European Paintings Drawings and Water colors, Christie, New York, 22 mai 1989, n° 51 (attribué), photo inversée?

BIBLIOGRAPHIE: *A selection of paintings, Julius H. Weitzner, Inc.,* New York, s. d. [1936], n° 24 (repr.).

Etude critique p. 119

SITUATION ACTUELLE INCONNUE



1922
TÊTE DE MAMELUK

Huile sur toile, h. 0,620; l. 0,500

Auteur inconnu

De trois quarts à gauche, il porte une moustache. Sa tête est coiffée d'un turban.

Etude critique pp. 119, 120

MUSÉE LOMBARD, DOULLENS

INDEX DES TITRES

Les numéros renvoient aux notices du catalogue

Les titres en italique renvoient à des œuvres qui seront étudiées dans les tomes suivants, les chiffres renvoient aux pages du texte

A

A cheval: 1509
Accident de la diligence (L'): 1673
Arabe en burnous: 1883
Arrière-main de cheval: 1579
Artillerie à cheval de la garde impériale changeant de position: 1534
Artiste (Un): 1853
Artiste dans son atelier (Un): 1852
Assassinat dans un bateau: 1627
Assassinat de Fualdès (L'): 1616, 1617
Attelage (Etude d'un): 1469
Attelage à quatre: 1669, 1670
Avant-main de cheval: 1580

B

Bataille de Chacabuco: 1644
Bataille de chevaux dans un enclos: 1657, 1658
Bataille de Maïpu (La): 1643, 1646, 1649
Bataille de Maïpu (Etude pour la): 1647, 1650, 1651
Batelier nu (Etude d'un): 1441
Bédouin à cheval: 1871A, 1871B
Berline chargée de soldats blessés: 1492
Bouledogue: 1688
Boxeur tombé à terre (Etude de): 1703
Boxeurs (Les): 1690
Boxeurs (Etude de): 1700, 1701
Boxeurs (Etudes de): 1694, 1698
Boxeurs (Etudes pour les): 1691, 1692, 1693, 1695, 1696, 1697, 1699
Buste d'homme de profil: 1841
Buste d'homme vu de profil: 1838
Buste d'oriental: 1843
Buste d'un blessé: 1476
Buste de jeune homme: 1734

C

Caisson d'artillerie: 1493
Caisson d'artillerie (Etude pour le): 1494, 1498, 1499
Caisson d'artillerie (Etudes pour le): 1495, 1496, 1497
Caisson de munition (Etudes pour un): 1500
Campagne d'Egypte (Episode de la): 1545, 1552
Capitaine d'infanterie: 1523
Caricatures (Diverses): 1856, 1861, 1862, 1863
Carrossier en partie harnaché: 1578
Cavalier arabe: 1872
Cavalier blessé: 1470, 1479
Cavalier du Parthénon (Le): 1455
Cavalier et fantassin aux prises: 1526
Cavalier turc au bord de la mer: 1885
Cavalier turc désarçonné: 1546
Cavalier turc montant à cheval: 1549
Cavalier turc montant à cheval: (Deux études de): 1550, 1550A
Cavaliers turcs (Etude de): 1553
Champ d'Asile (Le): 1628
Chariot chargé de soldats blessés (Le): 1467, 1467A
Chariot chargé de soldats blessés (Etude pour le): 1468
Chariot embourbé (Le): 1672
Charrette de soldats blessés (La): 1465
Charrette de soldats blessés (Etude pour la): 1466
Chasse au lion (Recherches pour une): 1903
Cheval (Etude de): 1573, 1611, 1659
Cheval à l'écurie: 1574
Cheval à la mangeoire: 1596
Cheval arabe sellé: 1874
Cheval conduit par un lad: 1575
Cheval côté montoir trottant: 1571
Cheval dans les limons: 1595, 1595A
Cheval de profil: 1433
Cheval de profil côté montoir: 1577
Cheval de trait (Etudes d'un): 1590
Cheval écorché: 1446, 1446A, 1446B, 1446C
Cheval écorché (Etudes du): 1447
Cheval effrayé: 1612
Cheval et son cavalier tombés à terre: 1547
Cheval piaffant: 1589, 1593, 1598
Cheval qu'on bouchonne: 1592
Cheval ruant et tête de cheval: 1591
Cheval sellé: 1588
Cheval vu de profil côté montoir: 1572
Chevau-légers lanciers à cheval: 1524
Chevaux (Deux): 1608, 1610
Chevaux (Etudes de): 1581, 1584, 1585, 1597, 1599, 1600, 1601, 1604, 1613
Chevaux attelés (Deux): 1609
Chevaux au galop: 1667
Chevaux au galop (Deux): 1594
Chevaux de trait marchant (Deux): 1586
Chevaux en liberté (Trois): 1602, 1607
Chevaux et tête d'homme (Etudes de): 1603
Chevaux gris pommelé qui se battent dans une écurie (Deux): 1661
Chevaux sautant (Deux): 1606
Chevaux se battant: 1660
Chevaux se battant dans un écurie (Deux): 1664
Chevaux se battant dans une écurie (Etude pour deux): 1662, 1663
Chien dressé: 1681
Chien noir dormant lové sur une chaise: 1687
Chiens (Etudes de): 1684, 1685
Chiens pour le portrait d'Olivier Bro (Etudes de): 1739
Combat d'infanterie (Episode d'un): 1473
Combat d'un fantassin et d'un cavalier: 1536
Combat de boxe (Episode d'un): 1702
Combat de cavalerie: 1527
Combat de mameluks: 1544, 1544A
Corps de Fualdès jeté à l'Aveyron (Le): 1624
Cosaque chargeant (Un): 1514
Costumes orientaux: 1888
Croquis caricatural d'un homme portant un chapeau: 1680
Croquis d'un fait divers: 1640
Croquis divers: 1542, 1645, 1648, 1682
Croquis divers (Feuille de): 1471, 1471A, 1540
Croquis divers pour la monte: 1899
Croquis militaires (Feuille de): 1504, 1505
Cuirassier près de son cheval abattu: 1486
Cuirassiers au combat: 1485

D

Défense d'une pièce d'artillerie (La): 1532
Défense d'une pièce d'artillerie (Etude pour la): 1535, 1535A
Déplacement d'artillerie: 1533
Diligence: 1666
Diligence et postillon (Etude d'): 1665

E

Ecorché d'homme et tête d'homme: 1637
Ecorché pour un nautonier (Etude d'): 1442
Ecossais (Un): 1787
Emeute dans la rue: 1636
Enfants en costume oriental (Cinq): 1875
Engagement entre cavaliers et artilleurs: 1531
Entrée d'un parc: 1711
Epagneul et chien courant dormant: 1683
Etalon arabe conduit à la saillie: 1893, 1894
Etat-major russe: 1518
Etudes (Deux): 1680
Exécution du général de La Bédoyère: 1629
Exercice de haute école: 1605

F

Fabrique artisanale de Montmartre: 1712
Fabriques et soldats blessés (Etudes de): 1459
Factionnaire suisse au Louvre (Le): 1631, 1632, 1633
Factionnaire suisse au Louvre (Etude pour le): 1634, 1635
Fantassin blessé: 1478
Fantassins secourant des blessés: 1474
Faune violentant une nymphe: 1451, 1452
Femme (Etude de): 1728, 1847
Femme (Etudes de): 1808
Femme à l'ombrelle: 1796
Femme assise (Etude de): 1819
Femme assise et bateliers: 1437
Femme au grand chapeau (Etude de): 1844
Femme debout (Etude de): 1818
Femme dormant (Etude de): 1857

Femme et d'enfant (Etudes de): 1726
Femme feuilletant un cahier à musique (Etude de): 1746
Femme jouant de la guitare et quatre études d'écorchés: 1438
Femmes (Trois études de): 1630
Figure allongée (Etude pour une): 1730
Figure d'homme gisant: 1456, 1456 A, 1456 B
Fillette (Etude de): 1833
Fillette endormie: 1829
Four à plâtre (Le): 1713, 1713 A, 1714
Fualdès est entraîné dans la maison Bancal: 1615
Fuite des assassins: 1625

G

Général commandant une charge de cavalerie: 1515
Général de la Révolution (Etudes pour un): 1539
Général Lannes à Saint-Jean d'Acre (Le): 1537
Général Lannes à Saint-Jean d'Acre (Croquis pour le): 1538
Général Letellier sur son lit de mort (Le): 1749, 1749 A, 1750
Grenadiers de la Garde: 1490
Grenadiers de la Garde (Deux): 1521
Guerre coloniale (Episode de la): 1556, 1556 A, 1557
Guerriers casqués: 1491

H

Hommage aux braves du 45e de ligne: 1641
Homme assis dans l'embrasure d'une fenêtre: 1855
Homme et tête de lion: 1454
Homme nu (Etude d'): 1708
Homme nu à cheval: 1559
Homme nu vu de dos (Etude d'): 1621
Homme soulevant une poutre: 1626
Hommes luttant (Deux): 1704, 1706
Hommes luttant (Etude d'): 1705
Hommes nus halant une barque: 1435
Hommes nus portant une poutre (Quatre): 1618, 1619, 1620
Hommes portant un corps nu (Deux): 1477
Hussard debout de profil: 1565
Hussard de la seconde Restauration: 1562
Hussard désarçonné: 1488
Hussard en goguette: 1567

J

Jeune femme (Etude de): 1809
Jeune femme en robe rouge: 1846
Jeune femme et les trois enfants (La): 1823, 1823 A, 1826, 1827, 1828
Jeune femme et les trois enfants (Etude pour la): 1824, 1825
Jeune garçon (Etude de): 1830
Jeune garçon (Etudes de): 1832
Jeune garçon au bonnet rouge: 1772
Jeune garçon au grand bonnet: 1774
Jeune homme en costume oriental: 1882
Jeune homme en uniforme: 1522
Jeune peintre à son chevalet: 1777

L

Laitière et le vétéran (La): 1460
Lion au repos: 1453
Lutteurs (Deux): 1707

M

Madame Bro assise: 1744
Madame Bro jouant de l'épinette (Etude pour): 1745
Main, tête de cheval et deux cavaliers (Etude de): 1440
Mameluk (Un): 1720
Mameluk défendant un trompette blessé: 1511, 1512, 1512 A, 1513
Mameluk de la Galerie d'Orléans (Le): 1719
Mameluk de la Garde impériale défendant un trompette blessé: 1510
Mameluk et son cheval: 1873
Membres de chevaux (Etudes de): 1583
Militaire de l'armée russe: 1570
Militaire de profil: 1520
Militaires (Deux): 1543
Militaires polonais et russes: 1519
Monte (La): 1895, 1896, 1898, 1902
Monte (Etude pour la): 1897
Monte (Etudes pour la): 1900
Montfort en costume persan: 1866, 1867, 1868
Mort de Poniatowski (Etude pour la): 1502, 1502 A, 1503, 1503 A
Mustapha en uniforme de dragon: 1889

N

Nègre à cheval: 1558
Nègre assis: 1912
Nègre en buste: 1917
Nègre vu en buste: 1918

O

Officier désarçonné: 1530
Officier subalterne de chasseurs à cheval: 1564
Ordonnance (L'): 1568, 1569
Oriental (Etude d'): 1879, 1880
Oriental (Etudes d'): 1876
Oriental debout: 1884
Oriental en robe bleue: 1878
Oriental en robe grenat: 1877
Orientaux (Trois dessins d'): 1870

P

Passage de la Bérésina (Le): 1529
Paysage (Etude de): 1431
Paysage à l'aqueduc: 1426
Paysage au tombeau de Caecilia Metella: 1427
Paysage aux haleurs de bateau: 1428
Paysage aux haleurs de bateau (Etude pour le): 1430
Paysage aux haleurs de bateau (Etudes pour le): 1429
Paysage boisé: 1548
Paysanne de la campagne romaine: 1795
Pêcheurs (Etudes de): 1432
Pêcheurs (Groupe de): 1434 A
Pêcheurs et autres croquis (Etude de): 1434
Pêcheurs halant une barque: 1436
Pêcheurs maniant une perche: 1439
Peintre en bâtiment (Etudes d'un): 1901
Peintres sur le motif: 1849
Persan tenant un cheval par la bride: 1869
Personnages autour d'un cheval de trait. Un cocher: 1671
Petit tambour (Le): 1642
Porte-enseigne de mameluk au combat: 1551
Portrait-charge d'un jeune homme jouant du piano: 1858
Portrait d'Alexandre Colin: 1753
Portrait d'Alfred Dedreux enfant: 1722
Portrait d'Alfred et Elise Dedreux: 1723
Portrait d'Alfred et Elise Dedreux (Etude pour le): 1724
Portrait d'Auguste Brunet: 1835, 1836
Portrait d'enfant: 1773
Portrait d'homme: 1757, 1758, 1759, 1760, 1762, 1782, 1801, 1806, 1811, 1837
Portrait d'homme âgé: 1799
Portrait d'homme à mi-corps: 1834
Portrait d'homme barbu: 1791
Portrait d'homme dit de lord Byron: 1771
Portrait d'homme dit de Royer-Collard: 1761
Portrait d'homme en pied: 1840
Portrait d'officier espagnol: 1803
Portrait d'Olivier Bro enfant: 1735, 1735 A, 1740
Portrait d'Olivier Bro enfant (Croquis pour le): 1737 A, 1737 B, 1738
Portrait d'Olivier Bro enfant (Quatre croquis pour le): 1736
Portrait d'un écossais: 1786
Portrait d'un homme coiffé d'un bonnet de police: 1751
Portrait d'un jeune homme: 1805
Portrait d'un jeune nègre: 1907
Portrait d'un nègre: 1904, 1905, 1906
Portrait d'un noir: 1913
Portrait d'un oriental: 1769, 1769 A
Portrait d'un pacha: 1919
Portrait d'une négresse: 1768
Portrait de Charlet: 1842
Portrait de Delacroix: 1754, 1756
Portrait de Félix Bonnesœur: 1717
Portrait de femme: 1764, 1765, 1776, 1792
Portrait de femme (Neuf études pour un): 1822
Portrait de femme assise: 1814
Portrait de femme de profil: 1810
Portrait de femme en buste: 1821
Portrait de jeune femme: 1820
Portrait de jeune fille aux longues boucles: 1729
Portrait de jeune garçon: 1785
Portrait de jeune homme: 1789, 1815, 1816, 1817
Portrait de jeune homme assis: 1783
Portrait de jeune homme assis (Etudes pour un): 1784
Portrait de jeune homme au col ouvert: 1755, 1779
Portrait de Louis-Alexis Jamar: 1752
Portrait de Louise Vernet enfant: 1747
Portrait de Louise Vernet enfant (Etudes pour le): 1748
Portrait de madame Bro: 1742
Portrait de madame Bro (Etude pour le): 1743
Portrait de Napoléon Ier: 1517
Portrait de nègre: 1915
Portrait de Siméon Bonnesœur-Bourginière: 1718
Portrait de trois enfants (Etude pour un): 1727
Portrait de vieille femme: 1794, 1807, 1854
Portrait du colonel Bro: 1741
Portrait du docteur Victor Le Bas: 1839
Portrait du maréchal Poniatowski(?): 1501
Portrait du nègre Joseph: 1767
Portrait du sculpteur David d'Angers: 1804
Portrait en buste de Mustapha: 1891
Portrait équestre du général Belgrano: 1654
Portrait équestre du général Belgrano (Esquisse pour le): 1656, 1656 A
Portrait équestre du général de San Martin: 1653, 1655
Portrait équestre du général de San Martin (Esquisse pour le): 1655 A
Portrait. Etude pour le père du Radeau de la Méduse: 1763
Portrait présumé d'Alexandrine-Modeste Caruel de Saint-Martin: 1766
Portraits (Cinq): 1802
Postillon (Un): 1668
Professeur de peinture (Le): 1848

R

Radeau de la Méduse (Le): p. 7, 12, 13, 14, 23, 33, 39, 41, 45, 50, 63, 69, 70, 87, 93, 95, 98, 99, 103, 105, 111, 113, 116, 119
Repas des conjurés avant l'assassinat de Fualdès (Le): 1614
Retour de Russie: 1461, 1464, 1472
Retour de Russie (Etude pour le): 1457, 1462
Retour de Russie (Etudes de portraits pour le): 1458
Retraite de Russie: 1489
Rixe (La): 1639

S

Satyre et nymphe: 1448, 1448 A, 1448 B, 1448 C, 1448 D, 1449
Satyre et nymphe (Etudes pour le groupe): 1450
Scène de bataille: 1528, 1652
Scène de combat: 1554
Scène de rue: 1638
Scène dramatique: 1886
Scène galante du XVIIe siècle et pour une femme avec un grand chapeau (Recherches pour une): 1845
Soldat à la tête bandée: 1481
Soldat blessé: 1482, 1483, 1484
Soldat et jeune fille: 1487
Soldat nègre: 1881
Soldats d'infanterie: 1475
Sous-lieutenant Louis Bro à Saint-Domingue (Le): 1555
Sous-officier de hussards de la deuxième Restauration: 1566
Sujet allégorique: 1480

T

Tête d'épagneul: 1686
Tête d'étude: 1797, 1798
Tête d'homme: 1775, 1788, 1790
Tête d'homme barbu: 1778
Tête d'homme barbu, coiffé d'un turban: 1921
Tête d'homme vu de face: 1721
Tête d'officier à bicorne: 1541
Tête d'oriental: 1887
Tête de bouledogue: 1689
Tête de cheval: 1443
Tête de dogue: 1674, 1674 A, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679
Tête de jeune femme: 1813
Tête de jeune femme, d'après Le Guerchin: 1793
Tête de jeune garçon: 1733, 1734 A, 1734 B, 1780, 1831
Tête de jeune garçon de profil: 1731, 1731 A, 1732
Tête de jeune homme: 1780
Tête de jeune homme les yeux clos: 1781
Tête de mameluck: 1922
Tête de Mustapha en costume de dragon: 1890
Tête de nègre: 1914
Tête de nègre avec turban: 1892
Tête de noir de profil à droite: 1909
Tête de noir de profil à gauche: 1908
Tête de noir de trois quarts à droite: 1910
Tête de soldat blessé: 1463
Tête dormant, trois pieds et deux mains (Etude de): 1850
Têtes (Diverses études de): 1859
Têtes (Etudes de): 1445, 1516, 1865
Têtes (Feuille d'étude de six): 1851
Têtes (Plusieurs études de): 1812
Têtes d'hommes coiffés de turbans (Deux): 1920
Têtes d'orientaux (Deux): 1770
Têtes de cheval: 1444
Têtes de chevaux: 1587
Têtes de nègre (Deux): 1916
Têtes de nègres (Deux): 1911
Têtes et de bustes d'homme, de femme ou d'enfant (Etudes de): 1725
Têtes et encolures de chevaux: 1582
Transport du corps de Fualdès: 1622, 1623
Trompette de cavalerie et tête de femme: 1525
Trompette de hussards: 1560 A, 1561
Trompette de hussards d'Orléans en grande tenue: 1560
Trompette de hussards de la Restauration: 1563
Trompette de lanciers: 1508
Trompette du 2e régiment de chevau-légers lanciers: 1506, 1507
Turc montant sur un cheval: 1549 A

V

Vagabond (Le): 1800
Valet d'écurie essayant de retenir un cheval: 1576
Visages d'homme de profil (Deux): 1864
Vue de Montmartre: 1709, 1710
Vue urbaine: 1716
Vues urbaines: 1715

INDEX THÉMATIQUE

Les numéros renvoient aux notices du catalogue

ACADÉMIE

Main (étude de): 1440

ACTUALITÉ

Générale
assassinat: 1616, 1617, 1627
enlèvement: 1615
fait divers: 1638, 1640

Politique
1628, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635
émeute: 1636, 1638
exécution: 1629
Fualdès: 1614, 1615, 1616, 1617, 1622, 1623, 1624, 1625

ALLÉGORIES

gloire (la): 1480

ANIMAUX

Cheval, chevaux
1714
à la mangeoire: 1596
arrière-main(s) de: 1579, 1604
attelés: 1609, 1669, 1670
au galop: 1594, 1667
avant-main de: 1580
carrossier: 1578
conduit à la saillie: 1893, 1894, 1895, 1902
dans les limons: 1595, 1595 A
de profil: 1433, 1571, 1572, 1574, 1577, 1671, 1682
deux: 1586, 1594, 1608, 1609, 1610
écorché: 1446, 1446 A, 1446 B, 1446 C, 1447
encolures de: 1582
étude(s) de: 1573, 1581, 1584, 1585, 1588, 1589, 1590, 1591, 1593, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1603, 1604, 1611, 1612, 1613, 1659, 1897
études pour la monte: 1899, 1900
membres de: 1583
qu'on bouchonne: 1592
saillissant une jument: 1898
sautant: 1606
se battant: 1657, 1658, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664
sellé: 1874
tête(s) de: 1440, 1443, 1444, 1468, 1582, 1587, 1591
trois: 1602, 1607

Chien(s)
bouledogue: 1688, 1689
divers: 1680, 1681, 1684, 1685
dogue (tête de): 1674, 1674 A, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679
dormant: 1687
épagneul: 1683, 1686
tête(s) de: 1682, 1739

Lion
1453, 1454
chasse au: 1903

ANTIQUE

cavalier: 1455
femme (torse de): 1845

BATAILLES

1528, 1529, 1544, 1544 A, 1652

Artillerie
1531, 1532, 1535, 1535 A

Cavalerie
1515, 1526, 1527, 1531, 1554

Chacabuco
1644
étude(s) pour: 1645

Combat
de rue: 1636, 1639, 1702
singulier: 1526, 1536

Maipu
1643, 1646
étude pour: 1647, 1649, 1651

BÂTIMENTS

divers: 1709
fabrique(s): 1459, 1712, 1713, 1713 A
urbains: 1715, 1716

CAVALIERS

1554, 1556, 1556 A, 1557, 1558, 1605
à terre: 1530, 1545, 1546, 1547, 1551, 1552
montant à cheval: 1549, 1549 A, 1550, 1550 A
nu: 1559
oriental: 1871 A, 1871 B, 1872, 1885
turc(s): 1545, 1546, 1549, 1549 A, 1550, 1550 A, 1553

CHARRETTE, CHARIOT

1672
attelage de: 1469
chargé de pierres: 1540
de blessés: 1467, 1467 A, 1492
militaire: 1500, 1680

CORPS HUMAIN

homme (jambe d'): 1887

DILIGENCE

1665, 1666, 1673

FIGURES

Artiste(s) peintre(s)
1777, 1853
assis dans son atelier: 1852
au travail: 1849
vus de dos: 1848

Batelier(s)
1437, 1441, 1442, 1845

Boxeur(s)
1690, 1702
étude(s) pour les: 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1703

Cavalier(s)
1440, 1471, 1471 A, 1472
blessé(s): 1470, 1479

Cocher
1671

Enfant(s)
1748
avec chien: 1736, 1737 A, 1737 B
en buste: 1830
endormi(s): 1829

Etudes diverses
six têtes: 1851
tête, pieds, mains: 1850
têtes: 1859

Femme(s)
à mi-corps: 1847
assise(s): 1437, 1814, 1819
debout: 1630, 1746, 1818
dormant: 1857
études diverses de: 1812, 1822
jouant de la guitare: 1438
tête(s) de: 1525
vue de dos: 1728

Femme et enfants
1823, 1823 A, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828

Homme(s)
allongé: 1730
assis à table: 1614, 1855
avec cheval: 1869

coiffé(s) d'un chapeau: 1638
de profil: 1520
debout: 1840
deux têtes d': 1920
écorché(s): 1438, 1442, 1637
en buste de profil: 1838, 1841
gisant: 1456A, 1456B
luttant: 1704, 1705, 1706, 1707
nu(s): 1435, 1437, 1559, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1708
oriental, orientaux: 1921
portant un corps: 1477
soulevant un poids: 1540, 1626
tête(s) d': 1445, 1481, 1516, 1603, 1637, 1797, 1798, 1806, 1812, 1837, 1864, 1865

Jeune femme
1813

Jeune fille
en buste: 1833

Jeune garçon
tête de: 1831
trois têtes de: 1832

Jeune homme
1812

Lad
1575

Musicien
1845

Noir(s)
assis: 1912
deux têtes de: 1911, 1916
en buste: 1917, 1918
tête de: 1892, 1909, 1910, 1914

Pêcheurs
1429, 1430, 1432, 1434, 1434A, 1436, 1439

Peintre en bâtiment
1901

Postillon
1665, 1668

Valet d'écurie
1576

MILITAIRES

A cheval
1555, 1653, 1654, 1655, 1655A, 1656, 1656A

Artillerie
1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1533, 1534

Blessé(s)
1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1464, 1465, 1466, 1467, 1467A, 1468, 1470, 1471, 1471A, 1472, 1473, 1474, 1476, 1478, 1481, 1482, 1483, 1484, 1489, 1492
tête de: 1463

Cavalerie
1509, 1514, 1515, 1552
trompette: 1525

Chasseurs (Corps des)
officier: 1564

Chevau-légers lanciers (Corps des)
1505, 1524
maréchal Poniatowski: 1501, 1502, 1502A, 1503, 1503A
trompette: 1506, 1507, 1508

Cosaque
1514

Cuirassiers (Corps des)
1485, 1486
divers: 1487, 1491, 1504, 1520, 1522, 1542
tambour: 1642
tête(s) de: 1541, 1543, 1682
trompette: 1510, 1511, 1512, 1512A, 1513

Dragon
1889, 1890

Factionnaire
1631, 1632, 1633, 1635
étude pour le: 1634

Fantassin(s)
1474, 1478, 1641, 1645

Général
1515, 1537, 1538, 1539, 1540, 1629
à cheval: 1542, 1653, 1654, 1655, 1655A, 1656, 1656A

Grenadiers (Corps des)
1490, 1521, 1641

Hussards (Corps des)
1488, 1562, 1565, 1567
sous-officier: 1566
trompette: 1560, 1560A, 1561, 1563

Infanterie
1473, 1475
capitaine: 1523

Mameluk(s)
1510, 1511, 1512, 1512A, 1513, 1540, 1544, 1544A, 1551, 1648
tête de: 1922

Russe(s)
1518, 1519, 1568, 1569, 1570

Soldat noir
1881

MONUMENTS

monument commémoratif: 1641

MYTHOLOGIE

faune et nymphe: 1451, 1452
géant: 1454
satyre et nymphe: 1448, 1448A, 1448B, 1448C, 1448D, 1449, 1450

NOIRS

à cheval: 1556, 1556A, 1557, 1558
soldat: 1881

ORIENTAUX

Enfant(s)
en pied: 1875

Homme(s)
à cheval: 1871A, 1871B, 1872, 1885
avec cheval: 1869, 1873
debout: 1866, 1867, 1868, 1877, 1878, 1879, 1880, 1882, 1883, 1884, 1888
étude(s) d': 1876, 1886
tête d': 1887, 1922
trois: 1870

PAYSAGES

1548, 1709, 1710, 1711

Grands paysages
1426, 1427, 1428
étude(s) pour: 1429, 1430, 1431

PORTRAITS

Caricatures
diverses: 1861, 1862, 1863
homme(s): 1856, 1858, 1860

Ecossais
1786, 1787

Enfant(s)
assis: 1722, 1723, 1747
avec poney: 1740
de profil: 1772, 1773
en buste: 1785
endormi(s): 1829
monté sur un chien: 1735, 1735A
portant un bonnet: 1774

Equestres
1653, 1654, 1655, 1655A, 1656, 1656A

Etudes diverses
enfant(s): 1724, 1725, 1726, 1727
femme(s): 1725, 1726, 1743, 1744, 1745, 1808
homme(s): 1725
jeune femme et trois enfants: 1824, 1825, 1826, 1827, 1828
jeune homme: 1784
six têtes: 1851

Femme
à mi-corps: 1766, 1796, 1810
âgée avec une coiffe: 1807, 1854
assise: 1742, 1814
au chignon: 1809, 1810, 1813, 1820, 1821
coiffée d'un bonnet: 1792, 1794, 1795
d'après Le Guerchin: 1793
de face: 1764, 1765
en buste: 1776
noire: 1768
portant un chapeau: 1844

Femme et enfants
1823, 1823A

Homme
à mi-corps: 1834
âgé: 1799
barbu: 1759, 1778, 1791, 1797, 1798, 1801
coiffé d'un bonnet: 1751, 1800
de profil: 1741, 1762, 1788, 1790, 1801, 1842
en buste: 1717, 1718, 1721, 1752, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1760, 1761, 1771, 1775, 1782, 1804, 1835, 1836, 1841
en demi-buste: 1753, 1763, 1837
en pied: 1840
portant moustache: 1811
sur son lit de mort: 1749, 1749A, 1750

Hommes et femmes
cinq: 1802

Jeune femme
en buste: 1809

Jeune fille
1729

Jeune garçon
de profil: 1731, 1731A, 1732, 1733
en buste: 1734A, 1734B

Jeune homme
assis: 1783
coiffé d'un bonnet: 1805
de profil: 1780, 1817
en buste: 1779, 1789, 1815, 1816, 1839
les yeux clos: 1781

Militaire
1501, 1517, 1803

Noir
assis: 1912
de profil: 1908, 1909, 1910
de trois quarts: 1767
en buste: 1905, 1906, 1915
en demi-buste: 1904, 1907, 1914
vu jusqu'aux genoux: 1913

Oriental/orientaux
à mi-corps: 1891
assis sur un trone: 1919
deux: 1770, 1920
en buste: 1719, 1769, 1769A, 1843
en costume de dragon: 1889, 1890
en demi-buste: 1921
en pied: 1720, 1866, 1867, 1868

RÉVOLUTION

général: 1540, 1542
officier: 1541

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE LIEUX

Les numéros renvoient aux pages du texte

A

Abbatiale Saint-Pierre-de-Montmartre, Paris: 76
Académie des Beaux-Arts, Paris: 112
Académie française, Paris: 87, 109
ACKERMANN Otto: 20
Acropole, Athènes: 23
ADAM Victor: 32
ADHÉMAR Jean: 15, 63, 75
Aigleville: 60
AIMÉ-AZAM Denise: 78, 82, 91, 92, 109
Aix-la-Chapelle: 72
Alabama: 60
Albi: 56, 58, 59
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo: 21, 119
ALEXANDRE 1er Pavlovitch: 7, 36, 61
Alexandrie: 113, 114
Alger, musée national des Beaux-Arts: 45, 46
Algérie: 82, 84, 86, 87
Allemagne: 20
Alsace: 73, 78
Alsace-Lorraine: 40
AMAT d': 109
AMBELAIN Robert: 49
Amérique du Sud: 64, 65
Amérique latine: 64
AMOROSI, professeur de gymnastique: 85
Andes: 64, 66
ANDRAL Madame, née DELINS: 96, 97, 110
ANDREW, lithographe anglais: 113
ANDRIEU Pierre: 93
ANDRIVEAU, directeur des Archives généalogiques: 15
Angleterre: 7, 8, 31, 40, 45, 64, 65, 66, 71, 74, 76, 77, 86, 99, 106, 108, 111, 119
ANGOULEME Marie-Thérèse-Charlotte, duchesse d': 61
Anvers: 72
Archives de la Sauvegarde de l'Art français, Paris: 25, 38, 84, 91, 98, 105, 109, 110, 120
Archives de Paris: 14
Archives départementales, Laon: 14
Archives du Louvre, Paris: 11, 21, 22, 25, 43, 72, 84, 88, 92, 104, 110
Archives du Service historique de l'Armée, Paris: 100
Archives Nationales, Paris: 43, 87, 90, 91, 97
Arcole, pont: 63
Ardennes: 36
ARNAULT Antoine: 7, 37, 38, 43, 88, 109
ARNAULT Marie Rose Louise: 87
Art Institute of Chicago, Chicago: 29, 35, 47
Art Museum, Princeton: 20
Asie Mineure: 113
ATTHALIN, baron: 31, 32
Aubry, galerie, Paris: 73, 98
AUBRY Louis-François: 71, 72, 73
AUDRY, docteur: 98
AUGEREAU Charles-Pierre-François: 89
AUGUSTE Jules Robert: 18, 111, 112
Australie: 14
Autriche: 29, 112
AUVRAY Louis: 110
Avenue Kléber, Paris: 14
Avenue Montaigne, Paris: 14
Aveyron: 50, 51, 52, 58, 59
Avignon, Musée Calvet: 102
AYLIES Madame, petite-fille du général Bro: 38, 85, 86, 87

B

BACH, soldat du train: 51, 52, 56, 58
BACON Francis: 67
Baltique: 30
BANCAL: 52, 56
BANCAL, famille: 51, 54
BANCAL, femme: 51, 52, 54, 56, 58, 59
BANCAL Magdelaine: 51, 58
BANCAL, maison: 51, 54, 56, 58, 59
BARA Joseph, tambour: 63
BARBIERI Giovanni Francesco, dit Le GUERCHIN ou IL GUERCINO: 104
BARCLAY, capitaine: 75
BARROILHET, vente: 41
Bas-Rhin: 41
BASTIDE Louis: 56
BASTIDE Yence: 56
BASTIDE-GRAMMONT Bernard-Charles: 51, 52, 54, 56, 58, 59
BATINI Giorgio: 15
BATISSIER Louis: 18, 25, 69, 70, 78
Bayonne, Musée Bonnat: 11, 12, 29, 36, 62, 76, 83, 99, 101, 102, 106, 111, 116, 117
BAZAINE, vente: 71
BAZIN Germain: 110
BEAULIEU C. de: 78
BECQ DE FOUQUIÈRES Aimé-Napoléon: 83
BECQ DE FOUQUIÈRES Mme: 45
Belgique: 64, 92
BELGRANO Manuel, général: 64, 67
BELLEMARE Pierre: 49
Belleville, Paris: 76, 77
BELLIER de LA CHAVIGNERIE Emile: 110
BELOT, conservateur des tableaux du roi: 31
BENESCH Otto: 104
BENJAMIN, lithographe: 110
BENOIST François: 105
BENOIT Anne: 51, 56, 58
BERANGER Pierre-Jean de: 27, 42, 86
BERENSON Bernard: 99
BERGER Klaus: 20, 29, 39, 47, 92, 104, 107
Berlin: 20
Berne: 39, 117
Bernheim-Jeune, galerie, Paris: 43, 73, 81, 82, 104, 117
Bernier, galerie, Paris: 20
BERTAUT Jules: 43
BERTHIER Louis-Alexandre: 30
BERTHOLON: 98
BERTIER DE SAUVIGNY Guillaume de: 49, 59, 62, 63
BERTIN ou BERTON: 104
BERTIN Edouard: 104
BERTON F.: 27
BERTON Montan-Charles-Francis: 104
BERTON Pierre: 27, 42, 104
Besançon, musée des Beaux-Arts: 36, 45, 62, 63, 71, 76, 98, 99, 107, 109, 117
BESSIÈRES-VEYNAC Pierre-Joseph-Felix, notaire: 56, 58
Béthune: 106
Béziers, musée des Beaux-Arts: 98, 99
Bibliothèque Doucet ou Bibliothèque de l'Institut d'Art, Paris: 101, 104
Bibliothèque municipale, Montpellier: 93
Bibliothèque nationale, Paris: 15, 21, 22, 25, 28, 65, 69, 82, 93, 100, 106, 110, 116, 120
Bièvres: 29
Bignou, galerie, Paris: 73, 107, 110
BINDER, collection: 41, 94
BLAISOT: 117
BLANC Charles: 22, 23, 25, 39, 41, 70, 78, 116
BLOND Georges: 42
BLOUET, chanoine: 81
BLUCHER Gebhard Leberecht, prince Blücher von Wahlstatt: 30
BOÏELDIEU Adrien: 95, 98, 104, 110
BOILLY Jules: 86, 95
BOILLY Louis-Léopold: 95, 96
BOLIVAR Simon José Antonio: 64
BONAPARTE, voir NAPOLÉON
BONAPARTE Joseph: 59
BONAPARTE Letizia, dite Madame Mère: 100
BONAPARTE Pauline: 39
BONINGTON Richard Parkes: 107
BONNAT Léon: 83, 101
BONNESŒUR Félix: 81, 82
BONNESŒUR-BOURGINIÈRE Siméon: 81, 82
BORGHESE Pauline: 112
BORIES Pierre: 49
BOSSCHAERTS P.: 22, 25
BOUCHER Achille: 103
BOUDIN Frédéric, marbrier: 90, 91
BOULANGER L., lithographe: 107, 114
Boulevard Montmartre, Paris: 25
BOURDELLE Antoine: 20
BOURGEOIS Constant: 9
BOUSQUIER, portefaix: 51, 52, 54, 56, 58
Boussod et Valadon, galerie, Paris: 18
BOUVET: 90
BRACK Chabert de: 22
BRACK, général: 22, 62, 72
BRAME Paul: 10
British Museum, Londres: 62
BRO Adélaide: 85, 109

BRO Laure, née de COMÈRES: 20, 74, 80, 87, 88
BRO Louis, général: 15, 17, 20, 22, 38, 39, 43, 60, 62, 63, 72, 74, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 101, 102, 109
BRO DE COMÈRES Claire: 20, 86
BRO DE COMÈRES Henry: 43, 63, 73, 85, 86, 87, 89, 109
BRO DE COMÈRES Olivier: 17, 25, 28, 38, 73, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 109, 117
BROCHERIEUX, avocat général: 49, 58
Brooklyn Museum, New York: 104
BROUGHTON Jack: 74
BROWN James CARTER: 19
BRUN Maître, notaire: 15
BRUNET Auguste: 34, 79, 92, 106, 110
Bruxelles: 36, 90, 92, 102
BRUYAS Alfred: 93, 101
BUCK Ann: 47
Budapest: 92
Buenos Aires: 64, 67
BUISSON Gilles: 81, 82, 109
BUISSON Jules: 81, 109
BURETTE Théodore: 72
BURREL, collection: 117
BURTY Philippe: 10, 13, 15, 71, 102, 112
BUSIRI-VICI Andrea: 32, 43
Buttes-Chaumont, Paris: 20
BYRON George Gordon Noel, dit Lord: 74, 101, 117

C

CABANEL Alexandre: 101
Cabinet des Estampes, voir Bibliothèque nationale
CADAMOUR, modèle: 80
CADET Pierre: 25
Cadillac: 58
Cadix: 30
Caisse nationale des Monuments Historiques, Paris: 103
CALLANDE de CHAMPMARTIN Charles-Émile: 94, 111
Capo di Bove, Rome: 8
CARBILLET: 119
CARPEAUX Jean-Baptiste: 12, 18, 19, 46
CARPENTIER, vente: 82
CARRACHE Annibal: 108
CARREY Jacques: 22
CARRIER Auguste: 18
CARRIL Bonifacio del: 67
CARUEL Alexandrine-Modeste: 7, 34, 98, 99, 105, 106, 108
CARUEL Jean-Baptiste: 109
CASSEL baron, vente: 36
CASTAING Edme-Samuel: 103
CASTEL: 79
Castello Gaetani, Rome: 9
CAVOLI Alfio: 15
Chacabuco: 64, 65, 67
Châlon-sur-Saône, musée Vivant-Denon: 119
Chamhoudry: 25
Champ d'Asile: 60
Champagne: 90
CHAMPION A.: 99
CHAPPE Claude: 77
CHARBONNERIE La, société secrète: 62, 63
CHARDON Ch., imprimeur: 94
Charenton: 41
CHARLES X: 73
CHARLET Nicolas-Toussaint: 35, 36, 63, 106, 107, 117
Charpentier, galerie ou hôtel, Paris: 8, 43, 47, 73, 98, 109, 110
CHASTELLUX César de: 62
CHASTELLUX Géorgine de: 62, 63
CHASTELLUX Henri de: 62
Château de l'Ermitage, Montmorency: 15
Château de la Muette, Paris: 86
Château de Montmorency: 10, 14
Château de Twickenham: 31
Château du Chesnay: 74
Château ou palais de Neuilly: 31, 32, 40
CHENNEVIÈRES Philippe de, marquis: 42, 46, 47, 59, 62, 63
CHERAMY, vente: 95
CHESNEAU Ernest: 28, 42, 78
CHEVALIERS DE LA FOI, société secrète: 50
CHEVIGNÉ Louis de: 79
CHEVRIER-MARCILLE, collection: 43
Chicago: 43, 78
Chicago, recueil de: 15, 27, 28, 29, 33, 34, 38, 45, 47, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 94, 98, 105, 106, 107, 109
Chiclava, bataille de: 74
Chili: 64, 67
Chine: 82
CHRISTI: 80
Christie: 39, 59
CHRISTOPHE Ernest: 17, 18
CHRYSLER Jr. Walter P.: 9
Cimetière du Père Lachaise, Paris: 25
Cirque olympique, Paris: 30, 34
CLÉMANDOT: 52, 54
CLÉMENT Charles: 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 32, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 50, 58, 59, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 117, 119, 120
Cleveland Museum of Art, Cleveland: 69
Clichy: 63
CŒURÉ Sébastien: 50
COGNIET Léon: 39, 40, 43, 46, 86, 92, 107, 108, 110, 116
COINCY M. de: 90
COLARD: 51, 52, 56, 58
COLBERT, comte de: 32
COLIN Alexandre: 11, 28, 33, 35, 36, 38, 45, 46, 47, 59, 67, 71, 76, 92, 94, 102, 106, 114, 116, 117
Collège Louis-le Grand, Paris: 78
Collège Sainte-Barbe, Paris: 106
COLLIN Madame: 93
COLLOT, vente: 70
Cologne: 25
COMAIRAS Philippe: 93, 110
COMÈRES Dominique de, baron: 84, 87, 88
COMPAGNONS DE JEHU, société secrète: 50
CONIL Pierre: 94
Connecticut: 15
CONSTANS, commissaire de police: 58
CORDAY Charlotte: 56
CORMAN Louis: 92, 106
CORNEILLE Pierre: 91
CORNELIUS Peter von: 9
COROT Jean-Baptiste Camille: 102, 113
CORRÉARD Alexandre: 95, 106, 110
Costume Society, Bedford: 47
COSWAY Richard: 43
COTTEREAU: 82
COTTIER Maurice: 17, 18, 19, 71, 72
Couper Gallery, Londres: 103
COURNAULT Charles: 20, 69
COURTHION Pierre: 78
COUTAN, vente: 69
Coutances: 109
COUTAN-HAUGUET, collection: 77, 106, 116
Couvent de l'Annonciade, Rodez: 54
COUVREUR, vente: 29
Cracovie: 30
CRAMER Ambroise-Jérôme: 64, 65, 66, 67
CRIBB Thomas: 74
CUENY Thérèse: 49
CUYP Gerritz: 81
CUZIN Jean-Pierre: 104

D

DAEL Jan-Frans van: 103, 110
DALIBON, poète: 49
DAMAS Roger de: 62, 88
DANTAN Jean-Pierre: 18
Dantzig, siège de: 30
DARCEL Alfred: 98, 110
DAUMESNIL Yrieix-Pierre, général: 38
DAUMIER Honoré: 91, 108
DAVID Jacques-Louis: 91, 112, 113
DAYOT Armand: 32, 100, 110
Dayton Art Institute, Dayton: 104
DEBUCOURT Louis Philibert: 30, 31, 32
DECAMPS Alexandre Gabriel: 74
DEDREUX Alfred: 83, 84
DEDREUX Elise: 83
DEDREUX, famille: 83, 84
DEDREUX Pierre-Anne: 83, 106
DEDREUX-DORCY Pierre-Joseph: 59, 76, 77, 104
DEGAS Edgar: 47
DEGAS, vente: 46
DEGLATIGNY Louis: 62
DELACRE Maurice, vente: 39
DELACROIX Eugène: 18, 20, 36, 79, 83, 93, 94, 99, 102, 104, 107, 113, 114
DELAMAIN Madame: 92
DELAROCHE Paul: 88
DELESTRE Gaston: 89
DELINS, voir ANDRAL
DELTEIL Loys: 110
DEMARNE Jean-Louis: 112
DENON Dominique Vivant, baron: 20, 112
DESAZARD, baron: 11
DETAILLE Edouard: 36
Detroit Institute of Arts, Detroit: 47
Detroit: 110
DEVÉRIA Achille: 94, 117
DEVÉRIA, collection: 28
DEVÉRIA Eugène: 29, 35, 42
DEVILLERS, général: 61
DIÉTERLE Pierre: 102
Dijon: 10, 49, 117
Dijon, musée des Beaux-Arts: 39, 42
DINO, duc et duchesse de: 14
Dobiaschofsky, Auktionshaus: 117
DOBRÉE: 35
DOIN J.: 109
DOLLFUS Jean, vente: 36, 37, 103, 113, 120
DORNAN, collection: 8
DOUCET Mère, concierge: 98
Doullens, musée Lombard: 119
DREUX Hippolyte: 72
Drouot, voir Hôtel Drouot
Druet, galerie, Paris: 36, 104, 120
DU COLOMBIER Charlotte-Anne-Grégoire-Edouard: 100
DU COLOMBIER Caroline: 100
DUBAUT Pierre: 20, 82, 98, 102, 103, 104, 117
DUBOSC, modèle: 80
DUBRETON Lucas: 78
DUFART P.: 15
DUGHET Gaspard: 8
DULONDEL, abbé: 61, 62
DUMAS Alexandre: 83
DUMAS fils Alexandre: 103
DUNAN: 120
DUPLESSIS Georges: 80

E

Ecole militaire, Paris: 64
Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris: 28, 35, 36, 38, 41, 76, 77, 94, 101, 106, 116, 117
Ecole nationale vétérinaire, Alfort: 73, 84
Ecosse: 103
Eglise Saint-Louis, Versailles: 63
Eglise Saint-Sulpice, Paris: 61
Egypte: 37, 38, 39, 64, 111, 113, 114
EISLER Hermann: 104
EITNER Lorenz: 9, 15, 36, 43, 74, 78, 81, 84, 91, 94, 95, 98, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 119, 120
ELGIN Thomas Bruce, septième comte d': 22, 23
ELMORE Adam et Zoé: 105
Elster: 30, 33, 34
Enghien-les-Bains: 87
ENJALRAN Edouard: 54
ENJALRAN, juge: 52, 54
ENJALRAN Marie-Françoise-Clarisse, épouse MANZON: 52, 54, 56, 58, 59
ERMISSE Gérard: 91
ESCHOLIER Raymond: 110
Espagne: 30, 64, 74
ESTOURMEL, comte d': 52
Etats-Unis: 9, 60, 62, 77, 103, 116, 119
ETEX Antoine: 17, 24, 25
Europe: 9, 22, 40, 64, 108
Evreux: 22
Eylau, bataille d': 35

F

FAIDEAU Pierre: 21, 25, 92, 117
FAIN Agathon-Jean-François, baron: 31, 32
Faubourg du Roule, Paris: 8, 13, 80
Faubourg Saint-Honoré, Paris: 94
FAUQUIER, meunier: 50
FERAND: 35
Fericy: 79
FERUS: 80
FIECHTER J.-J.: 78
Fitzwilliam Museum, Cambridge: 28
FLAMENG Léopold, vente: 37
FLAT Paul: 104
Florence: 15, 43, 112
FLORIOT Maître: 63
FOCILLON Henri: 24, 25
Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.): 11, 29, 45, 109
FOINARD: 93
Fondation Saint-Louis, Paris: 31, 43
Fontainebleau: 86
FORBIN comte de: 112, 113, 114, 120
FORBIN-LA BARBEN, famille: 112
FORMEY: 17
FOUCART Jacques: 42
FOUCHÉ Joseph: 61
Fougères: 81
France: 9, 30, 31, 34, 39, 40, 49, 51, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 75, 77, 86, 88, 119
FRANCESCHINI E.: 109
FUALDÈS, affaire: 49, 50, 56, 58, 59
FUALDÈS Joseph-Bernardin: 7, 49, 50, 51, 52, 56, 58, 59
FUNSE, peintre anglais: 104

G

GANSES NOIRES, société secrète: 50
Gap, musée départemental: 77
GARCIA Maria de la Felicidad, dite La Malibran: 78
Garde impériale: 27, 29, 30, 41, 106
Garde nationale: 87
Garde royale: 62
GAREMPEL de BRESSIEUX Jules Henry-Robert: 100
GAREMPEL de BRESSIEUX Pierre-Ignace: 100
GARNERAY Louis-Ambroise: 60, 63
GARNIER Hippolyte: 96
Genève: 78
GEORGES IV: 108
GÉRARD François-Pascal-Simon, baron: 40, 110
GÉRICAULT Georges-Nicolas: 86
Gien: 86, 100
GIGOUX Jean: 36, 80, 98
GILL: 91
GILLRAY: 108
GIROLAMO da Pontremoli: 15
Giroux Georges, galerie, Bruxelles: 36
Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow: 117
GOBIN Maurice: 29, 77, 107
GOEST, collection: 32
GOETHE Johann-Wolfgang von: 9
GOETZ Richard: 32, 82, 102, 103
GOGH Vincent van: 18, 19
GOIS Edme-Etienne-François: 20, 25
GONON Jean-Honoré, bronzier: 18
Goupil & Cie, galerie, Paris: 25
GOUVERNEUR-MORRIS, ambassadeur des Etats-Unis: 77
GOYA Y LUCIENTES Francisco de: 27
Grande Armée: 20, 34, 35
Grande-Bretagne: 23, 74
Grand-Palais, Paris: 43
GRANVILLE, donation: 10, 117
Grèce: 113
Grenelle, Paris: 63
GRENIER François: 60, 75
Grenoble: 23, 24
GREVEDON Henri: 95
GROS Antoine-Jean, baron: 35, 36, 47, 95, 113
GRUNCHEC Philippe: 23, 40, 41, 71, 72, 73, 74, 78, 82, 84, 93, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 110, 117, 119, 120
GUASPRE Le, voir DUGHET Gaspard
GUERCIO Antonio del: 63, 103
GUÉRIN Pierre-Narcisse, baron: 27, 79, 80, 100, 101, 104
GUIFFREY Jean: 96, 110
GUIGNES Chrétien-Louis-Joseph de: 111
GUILLAUME II: 73
GUILLOT: 91
Guiot Marcel, galerie, Paris: 62

H

HACQUIN, rentoileur: 72
HANNAUX Emmanuel: 20
HARTT Frederick: 15
HATVANY, collection: 92
HAUCKE César de: 10
Haute-Garonne: 49
Haut-Rhin: 41
HEATH W.: 43
HECHT Henri: 103
HÉDOUIN: 18
Heinemann, galerie, Munich: 36
HÉLAINE Marie-Antoinette: 87
HENRAUX Albert S.: 10
HENRAUX Mme: 43
HERBERAY DES ESSARTS Nicolas d': 73
Herculanum: 11
HERCULE: 58
HERSENT Louis: 40
HIMELY Sigismond: 65
HIS de LA SALLE Aimé-Charles-Horace: 38, 39, 71, 78, 79, 80
HOGARTH William: 108
HOMÈRE: 7
Hongrie: 40
HOPP Gisela: 70, 78
Hôtel de Bullion, Paris: 28, 42
Hôtel de Rohan, Paris: 43
Hôtel Drouot, Paris: 8, 10, 12, 29, 32, 35, 40, 43, 62, 63, 72, 79, 80, 81, 82, 100, 102, 106, 109, 110, 120
HOUSSAY Luis LEONI: 67
HOUSSAYE Arsène: 94
HUET Paul: 18, 19
HUGGLER Max: 9
HUILLET D'ISTRIA Madeleine: 43

I

Imprimerie Delpech, Paris: 35
INGRES Jean Auguste Dominique: 30, 71
ISABEY Eugène: 105
Isère: 100
Italie: 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 20, 33, 34, 36, 38, 41, 79, 80, 83, 87, 100, 105, 108, 111

J

JACQUES Henry: 87, 88, 109
JAMAR Louis-Alexis: 17, 21, 22, 77, 80, 92
Japon: 82
JAUSION, agent de change: 52, 54, 56, 58
JAY: 43
JEAN de BOLOGNE: 20
JEANRON Philippe-Auguste: 11
JOBSON Allan: 47
JOHNSON Lee: 99, 110
JOSEPH, modèle: 15, 80, 99, 119
JOUBIN André: 25, 104, 110
Jourdain, fleuve: 37
JOURDIN Jean, docteur: 25
JOVY: 43
JULES ROMAIN, Giulio PIPPI dit Giulio Romano: 15
Jura: 41

K

KAT de, vente: 80
KEMPFEN, directeur des Musées nationaux: 94
KLÉBER Jean-Baptiste: 37, 38, 84
KOELLA Rudolf: 109
KOTZEBUE Auguste: 100, 110
Kunsthistorisches Museum, Vienne: 40, 41
Kunstmuseum, Winterthur: 43

L

LA BÉDOYÈRE Charles-François HUCHET de, comte-général: 7, 61, 62, 63
LA CHAUME Henri de: 85
LA COMBE de, colonel: 106, 110
La Corogne: 30
La Courtille: 75
LA FAYETTE, marquis de: 63
La Haye: 109
LA MALIBRAN, voir GARCIA Maria
La Mecque: 113
La Muette, Paris: 85
LA ROCHEJAQUELIN de, grenadier: 61
La Rochelle: 63
LACHOUQUE Henry, commandant: 109

LACLOTTE Michel: 71
LACOUR-GAYET Robert: 43
LACROIX Paul: 100, 101, 110
LALLEMAND baronne, épouse de Charles-François-Antoine: 90, 102
LALLEMAND Charles-François-Antoine, baron: 60
LAMI Eugène: 71, 78
LAND Jules: 72
LANEUVILLE Ferdinand: 71
LANGLOIS Jean-Charles, dit le Colonel: 62, 92
LANNEAU Pierre-Antoine Victor de: 34
LANNEAU de, proviseur: 106
LANNES Jean, duc de Montebello: 37
LARAN Jean: 15
LASALLE Charles, général: 40
LAUFER Roger: 21, 25, 117
LAURIN René, commissaire-priseur: 14
LAURISTON Jacques-Alexandre-Bernard Law: 30
LAVILLE Adolphe: 14
LAWRENCE Sir Thomas: 49, 59, 106
Le Caire: 113
LE GUERCHIN, voir BARBIERI
Le Havre: 77
Le Havre, musée des Beaux-Arts: 72, 98
LE LIEUT: 31
Le Mans, musée de Tessé: 103, 104
Le Monastère, lieu-dit: 31
LE PELLETIER de SAINT FARGEAU Michel: 91
LEBEL Robert: 8, 9, 81
LEBOUCHER Achille, peintre: 31, 32
LEBRUN Théodore: 69, 70, 80, 98, 103
LECLERC: 80
LECLERC Victor-Emmanuel, général: 39
LECLERC-CASSAN Maryvonne: 73
LECOUR Charles: 75
LEDIEU, lieutenant: 62, 64, 75
Lefevre Gallery, Londres: 18
LEFEVRE Robert: 110
LEGRY, directeur d'auberge: 70
LEHOUX Pierre-François: 17, 35, 38, 42, 59, 64, 75, 100, 113, 116
Leipzig, bataille de: 30
LEJEUNE Louis-François, général baron: 30, 43, 74
LEM F.-H.: 78, 84, 98, 102, 103, 104, 107, 110, 119
LEMOISNE Paul-André: 71, 78
LENÔTRE G.: 56
LEPAGE Claire, voir BRO DE COMÈRES Claire
LEROY: 14
LETELLIER Adèle: 90, 91
LETELLIER Henry, général: 89, 90, 91, 109
LETHÈVE Jacques: 63, 75
LETHIÈRE Guillaume: 22, 110
LHERBETTE, vente: 80
Lille, musée des Beaux-Arts: 119
Lindenau, pont de: 30
LITTRÉ Maximilien Paul Emile: 91
LOCARD Edmond: 49
LODGE Suzanne: 106, 110
Loire: 64
Loiret: 110
LOJEK Jerzy: 30
Londres: 7, 21, 23, 25, 32, 35, 47, 59, 67, 76, 95, 106, 110, 112, 117
LORENCEAU Bernard: 81, 109
Los Angeles: 91, 95, 110
LOUIRETTE, vente: 82
LOUIS XIV: 40
LOUIS XV: 88
LOUIS XVII: 56
LOUIS XVIII: 40, 58, 62, 89, 96, 112
LOUIS-PHILIPPE: 31, 32, 35, 40, 62, 82, 90, 96
LOUVOIS François Michel Le TELLIER, marquis de: 40
Louvre des Antiquaires, Paris: 43
LUGT Frits: 82, 109
LULLI Jean-Baptiste: 73
LUSIERI Giovanni Battista: 23
Lycée impérial, Paris: 78
Lyon: 23, 24, 98
Lyon, musée des Beaux-Arts: 24, 103

M

MACCARTHY, colonel: 34, 43, 82
MACDONALD Etienne-Jacques-Joseph-Alex., duc de Tarente: 30
Madame Mère, voir BONAPARTE Letizia
MAHÉRAULT, vente: 19, 28, 33, 35, 37, 113, 120
MAILLOL Aristide: 20
Maïpu: 64, 65, 66
MAISON, collection: 73
MALARD, étude: 14
MALHERBE François de: 91
MANTZ Paul: 71, 78
MANZON Mme, voir ENJALRAN Marie-Françoise-Clarisse
MARCEAU: 10
MARCEL M.: 93
MARCHAND J.-P.: 49
MARCILLE Camille, vente: 35
MARCILLE Eudoxe: 39, 43
MARCILLE François-Martial: 39, 43
MARECOURT A. de, baron: 63
Maremme: 9
MARIE-ANTOINETTE: 51
Marlborough, galerie, Londres: 36, 43, 103
MARLET Jean-Henri: 101, 110
MARLET Laurent Jules: 110
MARLIER, vente: 102
MARMONT Auguste-Frédéric-Louis Viesse de, duc de Raguse: 30
MARMONTEL, vente: 71
Marne: 97
MARQUISET: 80, 95
MARSAUX, famille: 14
MARSAUX Henri: 14
Marseille: 75, 113
Marseille, musée des Beaux-Arts: 104
MARTINE Charles: 36
MASSON Alphonse: 40, 94
MASSON Frédéric: 100, 110
MATHIAS Ier CORVIN: 40
MAUROIS André: 43
Mayence: 78
MAZOYER Louis: 63
McILHENNY, collectionneur: 12
Méditerranée: 111
MÉHÉMET ALI, ou MUHAMMAD-'ALI: 113, 114, 120
MELLON Paul: 18
Melun: 86
Memorial Gallery of Rochester, Rochester: 13
Mendoza: 64
Ménilmontant, Paris: 77
Metropolitan Museum of Art, New York: 10, 83
Meurthe: 41
Mexique: 60, 82
MICHALLON Achille: 102
MICHALOWSKI Piotr: 36, 77
MICHEL, dit Pisseux: 75
MICHEL-ANGE, Michelangelo Buonarotti dit: 7
MICHELET Jules: 90, 109
Milan: 15, 78, 110
Ministère de l'Intérieur, Paris: 94
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis: 81
MISSONNIER: 51, 54, 58
MOHAMED de Tripoli, kaid: 113, 120
MOIGNON, collection: 59
MOLFESE Franco: 15
Mont Thabor: 37
MONTALVO Garcia Rodriguez de: 73
Montargis, Musée Girodet: 24
MONTFORT Antoine-Alphonse: 18, 19, 20, 21, 23, 41, 58, 64, 71, 75, 84, 88, 89, 92, 98, 100, 101, 111, 113, 114, 116, 117, 120
MONTFORT, colonel-génie: 30
MONTFORT Georges: 18
MONTGOLFIER Bernard de: 78
MONTIFAUD Marc de: 110
Montmartre, Paris: 7, 76, 77
Montmorency: 15
Montpellier, Musée Fabre: 101
Montréal: 107
MOREAU-NÉLATON Etienne: 82, 93, 110
MORGAN Lady: 9
MORGAN Sir T.C.: 15
MORNY duc de, vente: 80, 109
Morrisiana, Etats-Unis: 77
Mortain: 79, 81, 82
MORTEMART, rentoileur: 72
Moscou: 84
Moselle: 41
MOSSELMANN, vente: 77
MOULIN, famille: 81, 82
MOULIN Félix: 79
MOULIN Henri: 79, 81, 82
MUNDLER Otto: 39
Munich: 23, 36
Musée Bonnat, voir Bayonne
Musée Calvet, voir Avignon
Musée Carnavalet, Paris: 21, 78
Musée d'Ixelles, Bruxelles: 29, 47
Musée de Tessé, voir Le Mans
Musée départemental, voir Gap
Musée des Beaux-Arts, voir Besançon, Béziers, Dijon, Le Havre, Lille, Lyon, Marseille, Narbonne, Orléans, Rouen
Musée du Louvre, Paris: 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 33, 34, 38, 41, 47, 71, 72, 73, 77, 79, 82, 83, 84, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 100, 104, 106, 109, 110, 113, 117
Musée du Petit Palais, Paris: 9, 10, 13, 46
Musée Fabre, voir Montpellier
Musée Girodet, voir Montargis
Musée Lombard, voir Doullens
Musée national des Beaux-Arts, voir Alger
Musée national du Château, voir Versailles
Musée Vivant-Denon, voir Châlon-sur-Saône
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: 36, 87, 119
Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, Naples: 12
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: 28, 85
Muséum National d'Histoire naturelle, Paris: 73
MUSIGNY, collection: 35, 38
MUSSARD Fr., agent de change: 76, 78
MUSSON: 100
MUSTAPHA, domestique: 107, 117
Muzeum Narodowe w Krakowie, Cracovie: 77

N

Naples: 23, 40
Naples, région de: 11, 12, 13
NAPOLÉON, Napoléon Bonaparte: 17, 30, 35, 36, 37, 38, 43, 60, 61, 62, 63, 64, 88, 100, 104, 108, 112
Narbonne, musée des Beaux-Arts: 104
National Gallery of Art, Washington: 18, 19
Nationalmuseum, Stockholm: 66
Nazareth: 37
Nemours: 86
NERVO, baron de: 61

Neuchâtel: 109
Neue Pinakothek, Munich: 12, 13, 14, 15
Neuilly: 32, 43
Nevers: 86
New Haven: 15
New York: 25, 107, 110
NEY Michel, maréchal: 60, 61, 62, 63
NIEUWERKERKE, comte de: 22
NOLHAC Pierre de: 97
NORBLIN de la GOURDAINE Jan Piotr: 43
Nord: 41
Nouveau-Monde: 60
Nouvelle Athènes, Paris: 89, 91

O

ODIER Edouard-Alexandre: 28
OENONE: 105
OPRESCU G.: 63
ORANGE, prince d': 62
Orient: 7, 39, 111, 112, 113, 117
Orléans: 20, 40, 41, 79
Orléans, musée des Beaux-Arts: 47, 108
ORLÉANS Ferdinand, duc d': 31, 75
ORLÉANS Louis-Philippe duc d', voir LOUIS-PHILIPPE
ORLOWSKI Aleksander: 43
Ossa: 13
OTTOZ, collection: 70
OUDRY Jean-Baptiste: 74
Outremont: 111

P

PAGET O.: 18
PAGNEST Amable: 32
Palais de la Présidence du Corps législatif, Paris: 88, 109
Palais du Té, Mantoue: 15
Palais Galliera, Paris: 29, 81
Palais Royal, Paris: 31, 40
Palerme: 23
Palestine: 113
Pamatnik Narodniho Pisemnictvi-Muzeum ceské Literatury, Prague: 38
Paris: 12, 13, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 31, 40, 42, 43, 47, 50, 51, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 75, 76, 77, 78, 86, 87, 90, 91, 94, 109, 110, 120
Park Lane, Londres: 23
Parke Bernet, New York: 29
Parthénon, Athènes: 17, 22, 23
Passage des Panoramas, Paris: 18, 25
Passage Lathuile, Paris: 18
Passy: 85
Pavillon de la Muette, Paris: 39
Pays-Bas: 110
PÉLIGOT: 15
Pélion: 13
PELLAGOT Alexandre-Pierre-Jules: 15
PELLAGOT, branche: 15
Père Lachaise, voir Cimetière du
PERNET: 80, 92
Pérou: 64
PESCHETEAU Paul, commissaire-priseur: 14
PETIT, branche: 15
Petit Georges, galerie, Paris: 36
PETIT-LE ROY Albert-Marie-Jacques: 15
PETIT-LE ROY Marie-René ou René: 14, 15
PETIT-LE ROY Serge: 15
PFEIFFER, peintre et marchand polonais: 30, 31
PHIDIAS: 22, 23
Philadelphie: 29, 110
PHILIPPE ÉGALITÉ, Louis Philippe Joseph duc d'Orléans dit: 40
PHOEBUS Gaston: 73, 84
Picardie: 58
PICASSO Pablo: 67
PIC-PARIS Madame: 87, 89
PIÉRET Rose: 54
PINELLI Bartolomeo: 9
PIOT René: 104
Place de Grève, Paris: 50
Place Vendôme, Paris: 42
Place Victor-Hugo, Paris: 14
Pleisse: 30
PLUTARQUE: 7
Pologne: 30, 43
PONIATOWSKI Casimir: 32, 33
PONIATOWSKI, famille: 30, 32
PONIATOWSKI Joseph, prince-maréchal: 30, 31, 32, 33, 34, 43
PONIATOWSKI Michel: 32
PONSON DU TERAIL Pierre-Alexis: 56
PONSONBY, général anglais: 87
Ponte rotto, Rome: 8
PORET de, officier: 61
Portugal: 112
POTRON: 71
POUSSIN Nicolas: 23
Prague: 103
PRAVIEL Armand: 49
Prison de l'Abbaye, Paris: 62
Prison Sainte-Cécile, Albi: 56
Prouté, galerie, Paris: 11
PROVENCE, Marie-Joséphine de Savoie, comtesse de, épouse de Louis XVIII: 82
Provinces Unies: 64, 65, 66, 67
PRUDHON Pierre, dit Pierre-Paul: 106, 110
Prusse: 40
PRUSSE, prince de: 62
Puy-de-Dôme: 14

Q

QUINAULT Philippe: 73

R

RACINE Jean: 91
RAFFET Denis Auguste Marie: 65
RAMBEAUD, général: 37
RAMEL Jean-Pierre, général: 50
RAPHAËL, Raffaello SANZIO dit: 72
RAPP Jean, comte: 30, 31
RAPP, vente: 31
RATHOUIS G.: 105
RÉGAMEY Raymond: 20, 96, 97
REGNARD Jean-François: 77
Reid Alex and Lefevre, galerie, Londres: 19
REINHART Oskar: 89
REMBRANDT Harmensz. van Rijn: 91
REY, marchand de couleurs: 12, 13, 14
REYNIER Jean-Louis: 30
RHEIMS Maurice: 22
RICHELIEU Armand Emmanuel, du PLESSIS du CHINON, duc de: 49
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam: 18
Rio de la Plata: 64
ROBAUT Alfred: 93, 94, 110
ROCHECHOUART Louis-Victor-Léon, comte: 63
Rochefort: 60
ROCHEFORT Henri: 101
Rodez: 50, 52, 56, 58, 59
RODIN Auguste: 21
ROEHN Adolphe Eugène Gabriel: 101
ROGER-MARX Claude: 46
Rome: 8, 13, 20, 49, 58, 59, 83, 88, 99, 104, 105, 108, 112,
Rome, Grand Prix de: 7, 13, 83, 105
ROMULUS: 83
ROSENTHAL Donald A.: 13, 15, 78, 102, 119
ROSENTHAL Léon: 78
ROSTAN Mme veuve: 80
Rotterdam, Museum Boysmans-van Beuningen: 85
Rouen: 72
Rouen, musée des Beaux-Arts: 20, 24, 28, 35, 37, 46, 71, 74, 82, 87, 89, 93, 94, 103, 107, 109, 116
ROUSSEAU Jean-Jacques: 15
ROWLANDSON Thomas: 108
ROYER-COLLARD Pierre Paul: 96, 97, 110
RUBENS Pierre Paul: 101, 113
RUDIER Eugène: 20
Rue Bonaparte, Paris: 105
Rue d'Artois, Paris: 15
Rue de Chartres-du-Roule, Paris: 31
Rue de Choiseul, Paris: 90, 91
Rue de l'Arbre Sec, Paris: 12
Rue de l'Ouest, Paris: 25
Rue de l'Université, Paris: 18
Rue de la Baume, Paris: 18
Rue de la Lune, Paris: 80, 98
Rue de La Rochefoucauld, Paris: 11
Rue de Lille, Paris: 120
Rue de Seine, Paris: 117
Rue des Jeûneurs, Paris: 70
Rue des Martyrs, Paris: 17, 39, 76, 85, 86, 87, 88, 90, 109
Rue du Président Carnot, Lyon: 98
Rue Jean-Jacques Rousseau, Paris: 22
Rue Marbeuf, Paris: 14, 15
Rue Saint-Germain-des-Prés, Paris: 105
Rue Saint-Marc-Feydau, Paris: 69
Rue Vavin, Paris: 20
RUINI Carlo: 20, 25
Russie: 40, 61
Russie, retraite de: 28, 29

S

SAGOT-LE GARREC, collection: 120
Saint-Bernard, passage du: 64
SAINT-BRIS G.: 63
Saint-Denis: 86
Saint-Domingue: 39, 82, 87
Saint-Jean-d'Acre: 37, 38
Saint-Maur: 90
Saint-Maurice-sur-Moselle: 105
Salander-O'Reilly Gallery, New York: 25
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur: 89
San Francisco: 104
SAN-MARTIN José de, général: 64, 66, 67
SARLIN Louis: 40
SARTORIS, collection: 117
SAUNIER Charles: 112, 120
SCHEFFER Ary: 12, 13, 62, 71, 72, 78, 104
SCHEFFER Ary, vente: 8, 10, 13, 14, 15, 71, 102
SCHICKLER: 102
SCHMOLL gen. EISENWERTH J.A.: 23, 24, 25
SCHOELLER: 36
SCHROTH, expert: 70
SCHWARZENBERG Charles, prince: 61
SCHWITER, vente: 116
SEE M.: 14
Seine: 15, 77, 94, 109
Seine-et-Marne: 91
Seine-Port: 90, 91
SENSIER Alfred, vente: 12
Sèvres: 69, 80, 98
SEYMOUR, lord: 75
SIEGFRIED J.: 93, 110
SILVESTRE Théophile: 93, 101, 104
SIZERANNE R. de la: 43

Smith College Museum of Art, Northampton: 104
SOBRY A.: 15
SORTAIS Georges: 40
Sotheby: 102, 104, 109, 110
SPULLER E.: 97, 110
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 76
Stanford University Museum of Art, Stanford: 38
Stedelijk Museum, Amsterdam: 47
Sterling and Francine Clark, Art Institute, Williamstown: 41, 103
STEUBEN Charles-Louis, baron de: 93, 105
STEVENS Alfred: 17, 21, 79, 82
Suisse: 30
SUSSE, fondeur: 17, 18
SUSSE, maison: 18, 25
SUTHERLAND T.: 43
SUZANNE, modèle: 98, 99
SUZOR Léon: 103
Syrie: 113
SZCZEPINSKA-TRAMER Joanna: 8, 9, 13, 15

T

TALLEYRAND-PÉRIGORD, marquis de: 14
TÊTE-DE-BOIS, cantinière: 63
THABAUD Hiacynthe: 56
Théâtre de l'Opéra, Paris: 15
THÉRET Marcel: 73, 74, 84
THÉRON, employé de meunerie: 56, 58, 59
THIÉBAUT-SISSON: 109
THIERS Adolphe: 43
THION DE LA CHAUME, notaire: 39, 85, 86, 109
THIRY Jean: 42
THOMAS Antoine Jean-Baptiste: 9
THOMAZI Auguste: 43
TIBURZI Domenico: 9
Tivoli: 9, 80, 100
Tombeau de Caecilia Metella, Rome: 8, 9, 13
Tombeau des Plautes, Tivoli: 9
Toulon: 86, 113
Toulouse: 49, 50, 88
TOURNEUX Maurice: 78, 112
TOUSSAINT Hélène: 9, 14
TOUSSAINT-LOUVERTURE, François Dominique TOUSSAINT dit: 39
TRÉVISE, duc de: 20, 22, 24, 59, 60, 73, 81, 82, 83, 84, 93, 98, 102, 104, 105, 106, 109, 120
Trinity, rivière: 60
TRIPIER: 79
Tripoli: 113, 114
Tuileries, Paris: 62
TULARD Jean: 109, 110
Tullins: 100
TURNER, Percy MOORE: 67

U

USA: 83, 84, 102

V

VALEFILLE Ernest de: 72
Valence: 100
VALFERDIN ou WALFERDIN, vente: 79, 80, 83, 98
Vallentin Curt Gallery, New York: 20
Valmy: 40
VALSUANI Claude: 18, 19
Varsovie: 30, 31
Vaugirard, village de: 63
VAUX, général de: 37
Vendée: 63
VERDETS, société secrète: 50
VERGNET-RUIZ Jean: 71
VERNET Carle: 47, 108, 113, 120
VERNET Joseph: 8, 10
VERNET Horace: 7, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 43, 47, 50, 58, 60, 62, 63, 64, 71, 75, 86, 87, 88, 89, 92, 104, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 117, 120
VERNET Louise, née de PUJOL, femme d'Horace: 85, 104
VERNET Louise, fille d'Horace: 85, 88, 89, 109
Versailles: 29, 35, 87
Versailles, musée national du château: 96, 97
Via Appia, Rome: 8
VIARDOT Léon: 71, 72, 78
VIARDOT Louis: 78
VIARDOT Pauline: 78
VIGÉE LEBRUN Elisabeth Louise: 119
VIGNIÈRES: 35
Villa Médicis, Rome: 7, 110
VILLAIN, lithographe: 38
Villers-Cotterêts: 10, 14
VILLOT Frédéric: 11, 93
VINCENT François-André: 104
VINCENT Madeleine: 103
VIOLLET Roger: 116
VIRGILE: 7
VITROLLES Eugène-François-Auguste, d'ARNAUD de: 88
VIVANT-DENON, voir DENON
VOLMAR Joseph Simon: 73

W

Wagram, bataille de: 40, 87
Wallraf-Richartz Museum, Cologne: 23, 25, 29
Waterloo, bataille de: 30, 62, 87
WELLINGTON Arthur Wellesley, lord: 61, 88
WILSON John, vente: 40
WILSTACH W.P., collection: 29
Winterthur: 15, 89, 110
Winterthur, exposition: 8, 10, 14, 36, 98, 103, 107
WURTEMBERG, prince de: 62

Z

ZOUBALOFF, carnet: 76
Zurich, carnet de: 12, 83, 87, 99, 105, 106, 109

INDEX DES COLLECTIONS

Les numéros renvoient aux notices du catalogue

ALGÉRIE

Alger, Musée National des Beaux-Arts
cat. 1571, 1601

ALLEMAGNE

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum
cat. 1456 A, 1481, 1487

Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt
cat. 1580

Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Goethemuseum
cat. 1640, 1854

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
cat. 1699

Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek
cat. 1428

AUTRICHE

Vienne, Osterreichische Galerie
cat. 1560

BELGIQUE

Bruxelles, Musée d'Ixelles
cat. 1479, 1610

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
cat. 1518, 1919

ESPAGNE

Madrid, Museo Lazaro Galdiano
cat. 1611

ETATS-UNIS

Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
cat. 1451, 1452, 1905

Cambridge, Mass., Fogg Art Museum
cat. 1430, 1474, 1581, 1586, 1881

Chicago, the Art Institute of Chicago
cat. 1457, 1458, 1478, 1492, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1504, 1515, 1542, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1605, 1606, 1645, 1659, 1665, 1666, 1667, 1680, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1757, 1822, 1837, 1845, 1860, 1861, 1862, 1863

Cleveland, the Cleveland Museum of Art
cat. 1657

Detroit, the Detroit Institute of Arts
cat. 1612, 1613

Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum
cat. 1734 A

Los Angeles, the Armand Hammer Foundation
cat. 1760

Malibu, the Paul Getty Museum
cat. 1767

Minneapolis, the Minneapolis Institute of Arts
cat. 1718

New York, the Brooklyn Museum
cat. 1794

New York, the Metropolitan Museum of Art
cat. 1426, 1722

Northampton, Mass., Smith College Museum of Art
cat. 1796, 1801

Stanford, Stanford University Museum of Art
cat. 1552

Washington, National Gallery of Art
cat. 1446, 1446 A

Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute
cat. 1561, 1563

FRANCE

Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle
cat. 1621

Avignon, Musée Calvet
cat. 1776

Bayonne, Musée Bonnat
cat. 1432, 1433, 1437, 1438, 1439, 1440, 1473, 1475, 1490, 1491, 1516, 1532, 1535, 1579, 1582, 1584, 1585, 1588, 1634, 1662, 1634, 1703, 1704, 1706, 1768, 1772, 1813, 1866, 1872, 1886, 1892, 1895

Besançon, Musée des Beaux-Arts
cat. 1519, 1527, 1559, 1590, 1604, 1635, 1638, 1673, 1711, 1763, 1769, 1808, 1847, 1850, 1853, 1856, 1864

Béziers, Musée des Beaux-Arts
cat. 1765

Chalon-sur-Saône, Musée Vivant-Denon
cat. 1904

Dijon, Musée des Beaux-Arts
cat. 1429, 1558, 1567, 1619, 1897

Doullens, Musée Lombard
cat. 1922

Gap, Musée départemental
cat. 1714

Le Havre, Musée des Beaux-Arts
cat. 1676, 1764, 1868

Le Mans, Musée de Tessé
cat. 1785, 1803, 1804

Lille, Musée des Beaux-Arts
cat. 1514, 1623, 1903

Lyon, Musée des Beaux-Arts
cat. 1598, 1783

Marseille, Musée des Beaux-Arts
cat. 1792

Montpellier, Musée Fabre
cat. 1771

Narbonne, Musée des Beaux-Arts
cat. 1798

Orléans, Musée des Beaux-Arts
cat. 1607

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes
cat. 1460, 1461, 1464, 1467, 1493, 1508, 1509, 1510, 1534, 1549 A, 1556 A, 1631, 1643, 1644, 1653, 1661, 1690, 1674 A, 1769 A, 1823, 1823 A, 1834, 1835

Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
cat. 1470, 1506, 1507, 1530, 1531, 1541, 1583, 1599, 1828, 1838, 1874, 1885

Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris
cat. 1787

Paris, Musée du Louvre
cat. 1434, 1446 C, 1448 C, 1505, 1545, 1549, 1608, 1609, 1675, 1713, 1724, 1747, 1753, 1891

Paris, Musée du Petit Palais
cat. 1427

Rouen, Musée des Beaux-Arts
cat. 1448, 1454, 1462, 1511, 1537, 1565, 1600, 1625, 1647, 1648, 1654, 1670, 1671, 1686, 1748, 1754, 1758, 1784, 1841, 1865, 1876, 1899, 1901, 1909

Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts
cat. 1839

Tarbes, Musée international des hussards
cat. 1488

Versailles, Musée National du Château
cat. 1761

GRANDE-BRETAGNE

Cambridge, Fitzwilliam Museum
cat. 1465

Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum
cat. 1902

Londres, British Museum
cat. 1526, 1636, 1637, 1826

Londres, Courtauld Institute Galleries
cat. 1540

Londres, National Gallery
cat. 1913

Oxford, Ashmolean Museum
cat. 1855

JAPON

Tokyo, Galerie Sun Motoyama
cat. 1793

PAYS-BAS

Amsterdam, Stedelijk Museum
cat. 1602

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
cat. 1466, 1739

POLOGNE
Cracovie, Musée National
cat. 1713 A

ROUMANIE
Bucarest, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
cat. 1639

SUÈDE
Stockholm, Nationalmuseum
cat. 1646

SUISSE
Winterthur, Musée Reinhart am Romerholz
cat. 1523, 1749 A

Zurich, Kunsthaus
cat. 1443, 1444, 1445, 1725, 1726, 1746, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1858, 1859

Zürich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle
cat. 1652, 1658

TCHECOSLOVAQUIE
Prague, Pamatnik Narodniho Pisemnictvi-Museum ceske Literatury
cat. 1547, 1548

COLLECTIONNEURS ANONYMES
cat. 1431, 1434 A, 1435, 1436, 1441, 1442, 1446 B, 1447, 1448 A, 1448 B, 1448 D, 1449, 1450, 1453, 1455, 1459, 1463, 1467 A, 1468, 1471, 1471 A, 1472, 1477, 1480, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1489, 1502, 1502 A, 1503, 1503 A, 1512, 1512 A, 1517, 1524, 1525, 1528, 1529, 1533, 1535 A, 1538, 1539, 1543, 1544, 1544 A, 1546, 1550, 1550 A, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1568, 1570, 1587, 1589, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1595 A, 1597, 1614, 1615, 1616, 1618, 1620, 1622, 1624, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1632, 1633, 1641, 1642, 1649, 1650, 1651, 1655, 1655 A, 1656, 1656 A, 1660, 1664, 1668, 1672, 1674, 1677, 1678, 1679, 1681, 1682, 1684, 1685, 1687, 1688, 1689, 1700, 1702, 1705, 1707, 1709, 1710, 1712, 1715, 1716, 1717, 1719, 1720, 1721, 1723, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1731 A, 1732, 1733, 1734 B, 1735, 1735 A, 1737 A, 1737 B, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1749, 1750, 1751, 1755, 1759, 1762, 1766, 1770, 1773, 1774, 1777, 1779, 1780, 1781, 1782, 1786, 1789, 1797, 1799, 1800, 1805, 1809, 1810, 1811, 1812, 1824, 1827, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1836, 1843, 1846, 1848, 1852, 1857, 1867, 1869, 1877, 1878, 1879, 1880, 1882, 1883, 1884, 1887, 1889, 1890, 1893, 1896, 1898, 1900, 1906, 1907, 1908, 1910, 1918

TABLE DES MATIÈRES

Les Grands Paysages 7
Les Sculptures 17
Militaires: du vent de la défaite à la Seconde Restauration 27
Toujours des chevaux 45
L'Opposant au régime: bonapartisme et libéralisme 49
Scènes de genre 69
Portraits 79
Curiosités exotiques 111
Catalogue raisonné 121
Index des titres 313
Index thématique 317
Index des noms de personnes et de lieux 321
Index des collections 327

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les numéros renvoient aux illustrations du texte et aux notices du catalogue

AMIENS
Musée de Picardie: fig. 10

AMSTERDAM
Stedelijk Museum: fig. 7, cat. 1602

BAYONNE
Aubert: cat. 1433, 1438, 1475, 1490, 1579, 1582, 1585, 1662, 1813, 1872, 1886, 1892

BOSTON
Cushing George M.: cat. 1735

BRUXELLES
A.C.L.: cat. 1518, 1919
Bijtebier Paul: cat. 1479, 1610

BUFFALO, NEW YORK
Albright-Knox Art Gallery: cat. 1451, 1452
Sherwin Greenberg Studio: cat. 1905

CAMBRIDGE
Fitzwilliam Museum: cat. 1465

CAMBRIDGE, MASS
Fogg Art Museum: cat. 1430, 1474, 1581, 1586, 1881

CHALON-SUR-SAÔNE
Picard: cat. 1904

CHICAGO
The Art Institute of Chicago: cat. 1457, 1458, 1478, 1492, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1504, 1515, 1542, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1605, 1606, 1645, 1659, 1665, 1666, 1667, 1680, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1757, 1822, 1837, 1845, 1860, 1861, 1862, 1863

CLAMART
Lazare R.: cat. 1705

COLOGNE
Rheinisches Bildarchiv: cat. 1481, 1487

CRACOVIE
Muzeum Narodowe: cat. 1713 A

DETROIT
Detroit Institute of Arts: cat. 1612, 1613

DIJON
Musée des Beaux-Arts: cat. 1558

DUSSELDORF
Landesbildstelle Rheinland: cat. 1580

ECUBLENS
Held André: cat. 1745

FRANCFORT-SUR-LE-MAIN
Frankfurter Goethemuseum: cat. 1640, 1854

GAP
Vincent Henry: cat. 1714

GLASGOW
Glasgow Art Gallery and Museum: cat. 1902

LE HAVRE
Photorama: cat. 1676, 1764, 1868

LE MANS
Musées du Mans: cat. 1803, 1804

LONDRES
Algranti: cat. 1915
British Museum: cat. 1526, 1636, 1637, 1826
Cooper Ltd.: cat. 1480, 1543
Courtauld Institute of Art: fig. 9, 12, cat. 1521, 1540, 1708, 1709, 1719, 1775, 1778, 1843, 1844, 1921
John R. Freeman: cat. 1525
Marlborough Fine Art: cat. 1517, 1641, 1732, 1788, 1910

MINNEAPOLIS
The Minneapolis Institute of Arts: cat. 1718

MUNICH
Prof. Dr. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: cat. 1456 A

NARBONNE
Bouscarle P.: cat. 1798

NEW YORK
The Brooklyn Museum: cat. 1794

ORLEANS
Martin Serge: cat. 1607

OXFORD
Ashmolean Museum: cat. 1855

PARIS
Agraci: fig. 40, 41, 42, 43, 44, 58, 60, 61, 62, 64, cat. 1442, 1446 B, 1447, 1456 B, 1467 A, 1477, 1484, 1502 A, 1512, 1512 A, 1533, 1535 A, 1538, 1544 A, 1553, 1556, 1655, 1655 A, 1664, 1669, 1700, 1707, 1715, 1731 A, 1736, 1738, 1740, 1743, 1744, 1749, 1827, 1851, 1867, 1869, 1882, 1887, 1893, 1900, 1906
Archives photographiques – Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites: fig. 47, cat. 1432, 1437, 1439, 1440, 1470, 1473, 1491, 1516, 1532, 1535, 1545, 1584, 1588, 1634, 1673, 1675, 1703, 1704, 1706, 1711, 1713, 1733, 1753, 1754, 1768, 1772, 1777, 1781, 1785, 1833, 1866, 1895, 1866
Bibliothèque Nationale: fig. 11, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 52, 54, 55, 57, 59, 65, cat. 1460, 1461, 1464, 1467, 1469, 1476, 1493, 1508, 1509, 1510, 1534, 1549 A, 1550, 1556 A, 1566, 1631, 1643, 1644, 1653, 1661, 1674 A, 1690, 1769 A, 1802, 1807, 1823, 1823 A, 1834, 1835, 1842, 1871 A, 1871 B, 1888
Bulloz: fig. 6, 20, cat. 1468, 1657, 1670, 1763, 1769, 1776
Chadefaux André: cat. 1453
Choumoff P.: fig. 16
David Robert: cat. 1755

Delestre Gaston: cat. 1668
Dubourg Jacques: cat. 1459, 1658, 1883, 1916
Dubout Jean: cat. 1435, 1436, 1632, 1633
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts: cat. 1599
Giraudon: cat. 1507, 1571, 1601, 1647, 1751, 1758, 1765, 1767, 1909
La Scala: cat. 1650
Morain André: cat. 1787
Réunion des Musées Nationaux: fig. 5, 19, 37, 51, cat. 1434, 1446C, 1471, 1505, 1506, 1519, 1527, 1530, 1531, 1541, 1549, 1559, 1583, 1590, 1595, 1604, 1608, 1609, 1635, 1638, 1682, 1721, 1724, 1747, 1761, 1779, 1808, 1828, 1831, 1832, 1838, 1847, 1853, 1864, 1874, 1885, 1891, 1892A, 1885
Roger Viollet: fig. 63
Routhier: fig. 15
Schmit Robert: cat. 1824
Vaulé Y.: cat. 1568

ROTTERDAM
Musée Boymans-van Beuningen: cat. 1466, 1739

ROUEN
Ellebé: fig. 48, cat. 1448, 1454, 1462, 1511, 1537, 1625, 1686
Musée des Beaux-Arts: cat. 1654

STANFORD
Stanford University: cat. 1552

STOCKHOLM
Nationalmuseum Stockholm: cat. 1646

TARBES
Lapeyre R.: cat. 1488

VIENNE
Kunsthistorisches Museum: cat. 1560

WELLESLEY HILLS, MASS.
Vose Herbert P.: cat. 1801

WILLIAMSTOWN
Sterling and Francine Clark Art Institute: cat. 1561, 1563

WINTERTHUR
Hans Linck: cat. 1546
Sammlung Oskar Reinhart: cat. 1749A
Wullschleger H.: cat. 1710

ZURICH
Nathan, cat. 1652, 1877, 1878
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft: cat. 1443, 1444, 1445, 1725, 1726, 1746, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1858, 1859

PHOTOGRAPHIES D'AUTEURS ANONYMES OU DE COLLECTIONS PARTICULIÈRES
fig. 1, 2, 3, 4, 45, 46, 49, 50, 53, 56, cat. 1426, 1427, 1428, 1429, 1431, 1434A, 1441, 1446, 1446A, 1448A, 1448B, 1448C, 1448D, 1449, 1450, 1455, 1463, 1471A, 1472, 1482, 1483, 1485, 1486, 1489, 1501, 1502, 1503, 1503A, 1513, 1514, 1520, 1522, 1523, 1524, 1528, 1529, 1536, 1539, 1544, 1547, 1548, 1550A, 1551, 1554, 1555, 1557, 1560A, 1562, 1564, 1565, 1567, 1569, 1570, 1587, 1589, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595A, 1596, 1597, 1598, 1600, 1603, 1611, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1639, 1642, 1648, 1649, 1651, 1655, 1656, 1656A, 1660, 1663, 1671, 1672, 1674, 1681, 1683, 1684, 1685, 1687, 1688, 1689, 1699, 1701, 1702, 1712, 1716, 1717, 1720, 1722, 1723, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1734A, 1734B, 1735A, 1737A, 1737B, 1741, 1742, 1748, 1750, 1752, 1756, 1759, 1760, 1762, 1766, 1770, 1771, 1773, 1774, 1780, 1782, 1783, 1784, 1786, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1795, 1796, 1797, 1799, 1800, 1805, 1806, 1809, 1810, 1811, 1812, 1825, 1829, 1830, 1836, 1839, 1840, 1841, 1846, 1848, 1849, 1850, 1852, 1856, 1857, 1865, 1870, 1873, 1875, 1876, 1879, 1880, 1884, 1889, 1890, 1894, 1896, 1897, 1898, 1899, 1901, 1903, 1907, 1908, 1911, 1912, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DES PLANCHES COULEUR

BAYONNE
Musée Bonnat: cat. 1895

CAMBRIDGE, MASS.
The Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum: cat. 1881

CLEVELAND
The Cleveland Museum of Art, the Charles W. Harkness Endowment Fund: cat. 1657

LILLE
Jacques Quecq d'Enripret: cat. 1623

MALIBU
The J. Paul Getty Museum: cat. 1767

MUNICH
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek: cat. 1428

NEW YORK
The Metropolitan Museum of Art: cat. 1426, 1722

PARIS
Réunion des Musées Nationaux: cat. 1462, 1549, 1713, 1747, 1763, 1891

STANFORD
Stanford University Museum of Art: cat. 1552

Ce volume a été achevé d'imprimer le 20 décembre mil neuf cent quatre-vingt douze sur les presses de l'imprimerie Hertig+Co. à Bienne. La composition et la photogravure des illustrations en noir a été exécutée par rawy texte à Bienne; la photogravure des illustrations en couleurs par Villars & Cie à Neuchâtel; la reliure est l'œuvre de Mayer & Soutter à Lausanne.

Maquette et production: Olivier Attinger à Chaumont/Neuchâtel.

Imprimé en Suisse

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

Imprimé en Suisse